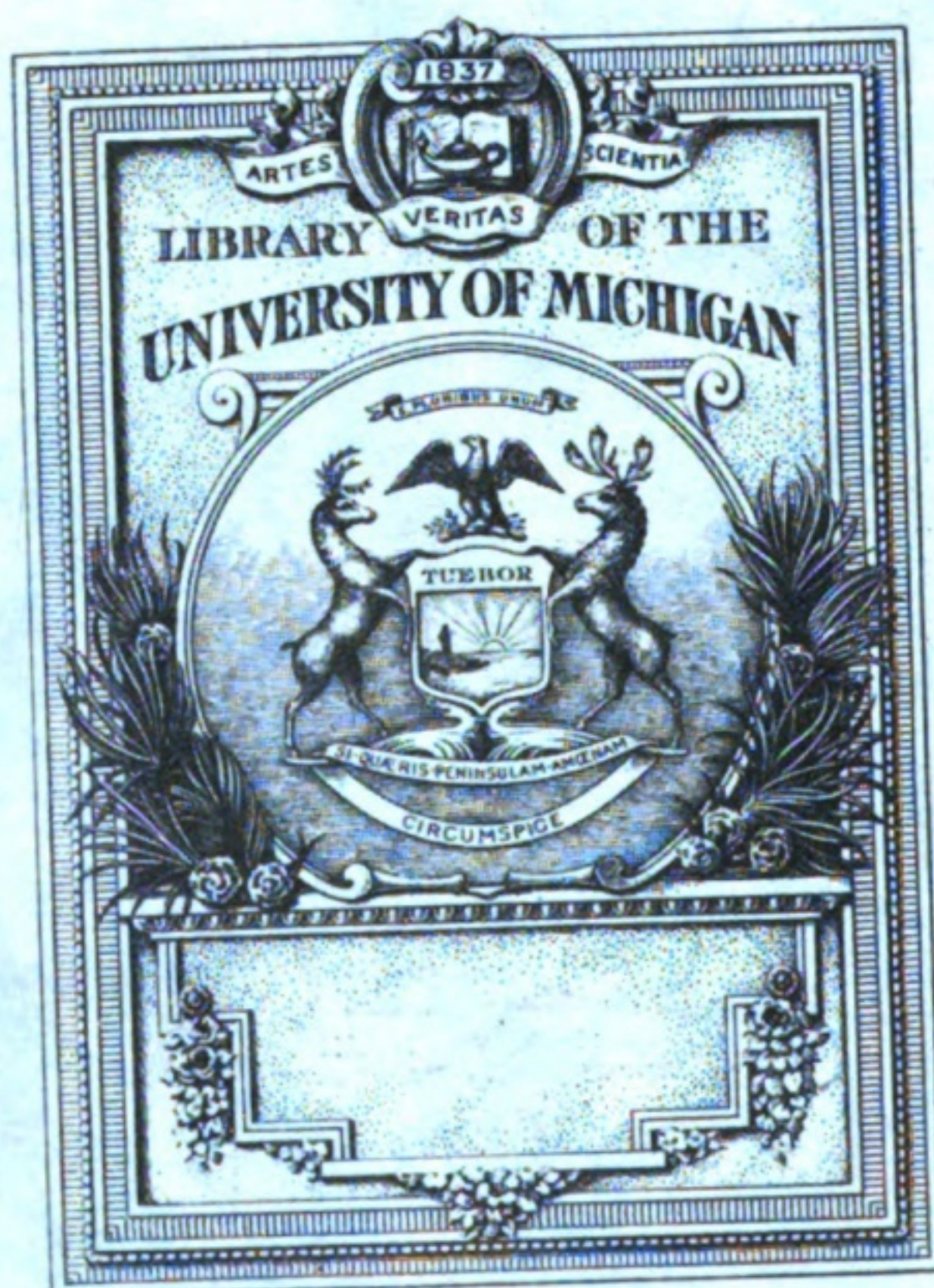
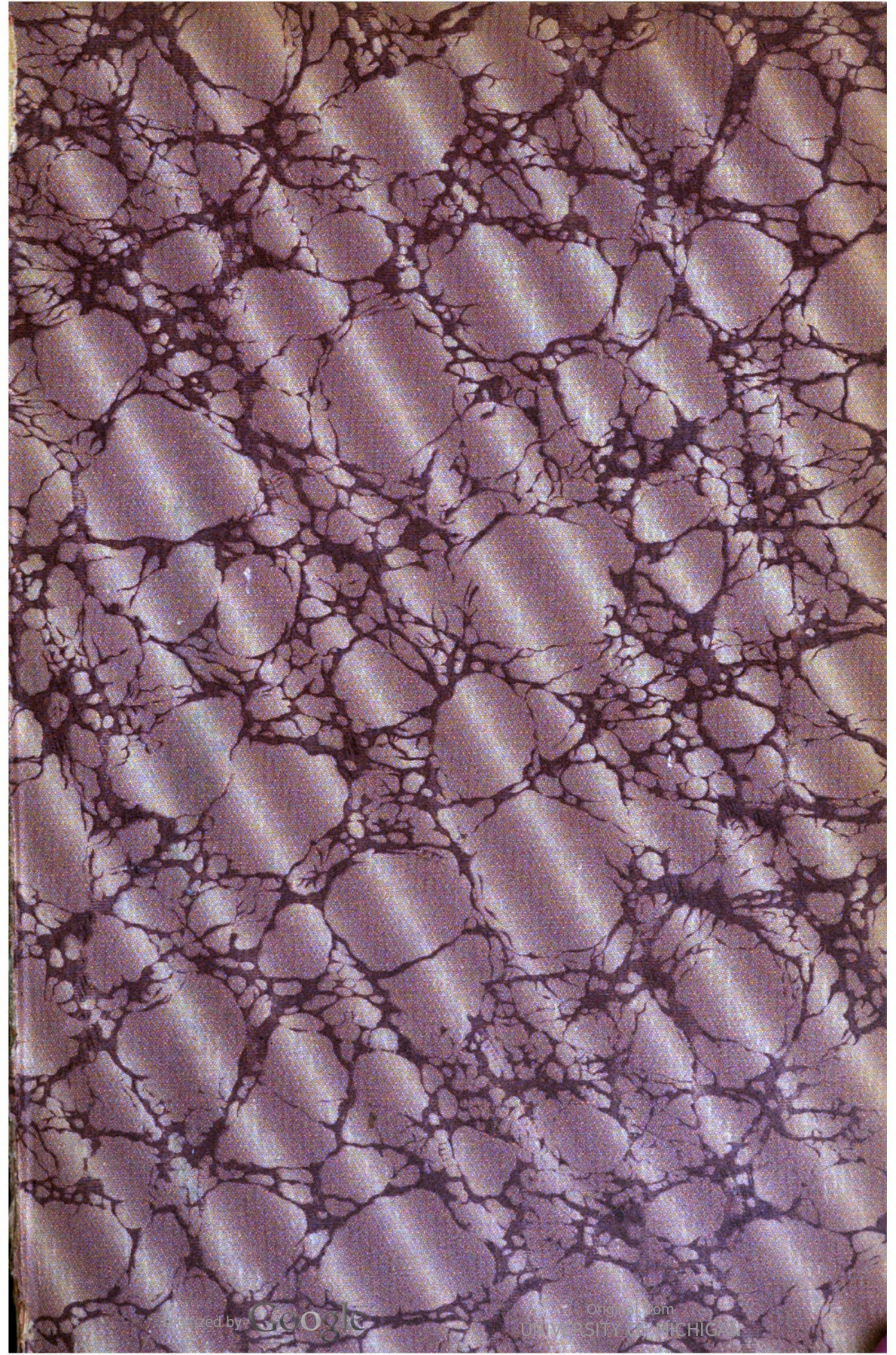


B

638348





DC
603.1
.A613

LES
ÉLÉGIES ROMAINES
DE GOETHE

ANNALES DE L'EST

PUBLIÉES PAR LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE NANCY

25^e année — 1^{er} Fascicule

ÉTUDE LITTÉRAIRE

SUR LES

ÉLÉGIES ROMAINES

DE GOETHE

Par MARCEL BLANC

ANCIEN ÉLÈVE DE LA FACULTÉ DES LETTRES DE NANCY
PROFESSEUR AGRÉGÉ AU LYCÉE DE MONTLUÇON

Un

BERGER-LEVRAULT, ÉDITEURS

PARIS

RUE DES BEAUX-ARTS, 5-7

NANCY

RUE DES GLACIS, 18

1911

20

Ref. (Strober)
17228
7-12-25

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE	7
AVANT-PROPOS	9

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I. — Inspiration générale. Le poème d'amour	11
CHAPITRE II. — L'éloge de Rome. Goethe d'après les <i>Élégies romaines</i>	21

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE III. — Les idées esthétiques de Goethe au retour d'Italie.	31
CHAPITRE IV. — La composition des <i>Élégies romaines</i>	38
CHAPITRE V. — La langue et le style.	46
CHAPITRE VI. — Conclusion. Antiquité et classicisme	80
APPENDICE. — Histoire des <i>Élégies romaines</i>	84

PRÉFACE

M. Blanc, qui est aujourd'hui un de nos maîtres de l'enseignement secondaire, était, il y a deux ans, étudiant à la Faculté des lettres de l'Université de Nancy lorsqu'il composa pour le diplôme d'études supérieures un mémoire sur les Élégies romaines. Il y avait dans ce mémoire un peu des défauts, beaucoup des qualités, d'un esprit encore jeune, mais soucieux d'analyser de près et de mettre en pleine valeur une œuvre de Goethe que M. Blanc tient pour une de ses plus parfaites. Le travail avait été entrepris avec une admiration légitime du poète allemand ; les recherches avaient été faites avec beaucoup de soin et de sérieux ; la thèse était défendue avec l'entrain d'un érudit de fraîche date que le plaisir de la découverte amène parfois à trop affirmer ; le sujet, souvent délicat, était traité avec une conscience morale qui n'admet pas les réticences.

Malgré certaines inexpériences qui se font sentir dans la forme, ce mémoire nous a paru, après quelques retouches, devoir être utilement publié ici. On trouvera dans cette étude détaillée une interprétation intéressante et en maint endroit pénétrante de l'art classique de Goethe. Ce travail rendrait de réels services à qui voudrait faire une édition critique ou seulement un minutieux commentaire des Élégies romaines.

J. DRESCH

*Ancien professeur adjoint à l'Université de Nancy,
Professeur adjoint à l'Université de Bordeaux.*

AVANT-PROPOS

Goethe a composé les *Élégies romaines* de 1788 à 1790, vers l'âge de quarante ans, après un long séjour en Italie, d'où date pour lui une véritable renaissance artistique et morale. Leur importance et leur valeur n'ont peut-être pas été assez reconnues. On y a vu surtout une imitation des poètes grecs et latins.

Nous pensons que, dans ces vingt élégies où Goethe dit le bonheur de l'étranger qui trouve à Rome l'amour, le soleil et les arts, la personnalité du poète apparaît dans toute son originalité. C'est ce que nous nous attachons à mettre en lumière. La première partie de notre essai étudie le contenu de l'œuvre; dans la seconde, consacrée à la technique, nous cherchons à montrer comment Goethe donne dans les *Élégies romaines* un modèle parfait de son art poétique classique.

ÉTUDE LITTÉRAIRE

SUR LES

ÉLÉGIES ROMAINES

DE GOETHE

PREMIÈRE PARTIE

CHAPITRE I

INSPIRATION GÉNÉRALE — LE POÈME D'AMOUR

Goethe est par excellence le chantre de l'amour en Allemagne. Mais il n'a consacré à l'amour ni toute son existence ni tout son génie et, quoiqu'il l'ait mis dans toutes ses œuvres, il l'a rarement célébré seul. Il semble que la richesse de sa nature ait empêché Goethe d'être si exclusif. Ainsi, dans les *Élégies romaines*, l'amour promène tous ses charmes, tous ses caprices; mais Rome se dresse aussi par endroits, lumineuse et éternelle. Et l'unité de l'ouvrage, condition essentielle de sa beauté, est moins dans le sujet apparent que dans le cœur du poète. Laissez agir sur vous l'émotion dont chaque vers est chargé : plaisir des sens, reconnaissance envers la patrie romaine ; dans tout cela vous sentez courir une veine de joie très saine. L'auteur est un homme heureux : heureux non seulement d'aimer et d'être aimé, mais d'avoir trouvé enfin la foi en son idéal

et en l'avenir. C'est le sentiment du bonheur qui inspire les *Élégies romaines*, et elles sont moins un « Cantique des cantiques » de l'amour, qu'un hymne au bonheur, où le dieu « malin » mêle, il est vrai, sa note puissante. Par là, elles occupent une place particulière dans les productions de Goethe. Car autant que les « purs sanglots », les accents de pur bonheur y sont rares. Ses ouvrages peignent en général une crise, ou tout au moins un effort, au cours du long travail intérieur qui tendait à faire de lui l'homme idéal en harmonie avec soi-même et le monde. *Werther*, *le Tasse*, *Faust*, les *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, laissent à des degrés divers une impression pénible. Même les courtes poésies lyriques du jeune Goethe sont trop pressées, trop ardentes : c'est l'expression passagère d'un sentiment profond sans doute au moment où il s'exprime, mais destiné à s'éteindre peu à peu, pour faire place à de nouveaux enthousiasmes et de nouveaux désespoirs. Les élégies au contraire reflètent déjà l'âme sereine de celui que ses contemporains devaient appeler « l'Olympien ».

Nous analyserons les *Élégies romaines* en commençant, comme il est naturel, par le thème de l'amour.

L'amour prend dans l'œuvre, comme dans la vie de Goethe, des formes très variées. Adolescent, le poète poursuit, à Leipzig, une jeune fille légère de son ardeur jalouse; et c'est une passion d'écolier où la sensualité précoce a sa part, mais qui témoigne surtout d'une imagination surexcitée. Il purifie son cœur, semble-t-il, à Strasbourg, au contact de Frédérique. L'attrait de la jeunesse et de la grâce, le charme d'une âme candide, d'un esprit simple, d'une vie paisible au milieu d'une nature aimable, lui inspirent une émotion très saine. Des réminiscences et des visions poétiques montent en lui; la réalité et la fiction se fondent en un rêve très beau, hélas! bientôt envolé sur l'aile des strophes. Le pressentiment de l'union irréalisable et le remords de la séparation donnent finalement à cette idylle un carac-

tère douloureux, presque tragique. Et, deux fois encore, Goethe fait l'expérience de passions malheureuses. Charlotte, la femme active, intelligente et ferme qui, mieux que Frédérique, aurait pu fixer son existence, appartient à un autre. Lili, toutes les grâces du corps et de l'esprit, parle autant à ses sens qu'à son cœur; mais elle désespère son caractère sérieux et indépendant. « Il faut que je m'échappe, que je gagne le libre univers », s'écrie-t-il. Il part et, après bien des aventures, trouve un refuge auprès de M^{me} de Stein. Il aime cette femme, parce que la première elle le comprend tout entier et qu'elle l'aide, en calmant les tempêtes et les blessures de son âme, à former en lui l'homme harmonieux, l'artiste réfléchi. Des années, il reste sous le charme qui lui découvre des perspectives mystiques. Son amante prend à ses yeux l'aspect d'un ange tutélaire et accomplit l'office d'une providence à laquelle il se soumet avec ferveur; le sentiment devient l'instrument d'une moralité supérieure, dont la femme, nouveau rédempteur, est la gardienne divine.

Idéalisme de l'imagination et du cœur, tel apparaît l'amour dans l'œuvre de Goethe jusqu'à son départ pour l'Italie, et son œuvre reflète bien la vérité, moins les ardeurs d'une sensualité très vive, qui restent en général dans l'ombre. De plus, ses passions, sauf la dernière, sont troubles et éphémères, comme il est naturel à un homme qui cherche encore sa voie. Rien de tout cela dans les *Élégies romaines*. Le poète est un homme nouveau, qui aime avec sa chair autant qu'avec son cœur et qui espère goûter longtemps les joies d'un amour partagé.

La source de l'amour, c'est le désir organique et primitif, impérieux et libre; c'est la nature enflammée par l'attrait réciproque des sexes. L'appétit qui s'éveille peut et doit se satisfaire, car les forces de la nature se justifient par le seul fait qu'elles existent. Mais, dans notre monde civilisé, l'organisation sociale et les idées morales dres-

sent plus d'un obstacle devant l'instinct. Elles l'altèrent même au point que l'homme comprend à peine encore sa voix. Il y a là une erreur et un mal graves. Pour les combattre, revenons à l'âge héroïque où la « jouissance suivait le désir (1) », plaçons le désir au-dessus de toutes les autres aspirations et sa loi au-dessus de toutes les autres lois. Goethe symbolise cette conception dans le culte de la déesse Occasion, dont les adorateurs épient les moindres signes.

Le désir se satisfait d'une manière toute naturelle. Le poète trouve son plaisir au contact d'un beau corps et il ne résiste pas au charme des belles formes qu'il décrit avec complaisance. S'il n'insiste pas, à la manière d'Ovide, sur ce qu'un Français spirituel appelait « le plus sacré des mystères (2) », il y ramène sans cesse la pensée, soit qu'il dise son attente fiévreuse ou les douceurs de la volupté, soit qu'il note des situations caractéristiques et montre, par exemple, l'amante assoupie, au matin, sur le bord de la couche (3).

Quelques auteurs, bornant ici l'analyse, ont jugé Goethe avec sévérité au nom de leurs principes moraux (4). Les plus favorables se croient obligés de l'excuser et de le défendre, en laissant aux Grecs et aux Romains la responsabilité d'une poésie licencieuse qu'il se serait contenté d'imiter en érudit (5). Mais, au lieu de condamner ou de justifier, ne vaut-il pas mieux comprendre et expliquer? Goethe est le plus sincère et le plus personnel des poètes. Quand il écrit, c'est avant tout pour lui, c'est pour retrouver dans

(1) *Él. rom.*, III, 8. Pour éviter de surcharger les notes, je n'indiquerai désormais que le numéro de l'élégie (chiffres romains) et du vers (chiffres arabes), sans répéter le titre de l'ouvrage.

(2) CATULLE MENDÈS, *L'Art d'aimer*, p. 120.

(3) Noter cependant une allusion très précise : XVIII, 14 :

« Atem und Leben getrost saugen und flössen wir ein. »

(4) Cf. ALEX. BAUMGARTEN, *Goethes Lehr- und Wanderjahre in Weimar und Italien*, 1882, C. 21.

(5) Cette idée se dégage nettement des articles de H.-J. HELLER, *N. Jahrb. f. Phil. u. Päd.*, Bd 88, 1863; et de F. BRONNER, *Ibid.*, Bd 148, 1893.

les images parfaites de l'art les vicissitudes des jours écoulés, les pensées et les sentiments du passé; car c'est ainsi qu'il efface en lui les ombres du mal et qu'il ravive la joie sereine du bien. La seule œuvre qu'il ait entreprise sans rien y mettre de lui-même, l'*Achilléide*, est restée inachevée. Il est donc sûr que les *Élégies romaines* ne sont pas une pure fiction. Montrons-le d'abord en étudiant certains caractères qui ennoblissent, s'il est besoin, l'amour tel que Goethe le peint ici et prouvent surtout combien cette passion s'harmonise avec sa personnalité classique.

Il y a dans les *Élégies romaines* un élément religieux qui résume quelques-unes des idées les plus profondes de Goethe. Amour, le dieu « malin » qui se fait respecter de toutes les autres divinités et qui assujettit tous les êtres à son joug, est une personnification mythologique commode pour le poète. Mais l'activité de l'amour apparaît comme une sorte de culte; les amants sont des « initiés » auxquels convient le silence des mystères antiques. Car c'est bien à ces fêtes du paganisme, consacrées à la divinité féconde de Cérès et de Bacchus, qu'il faut comparer l'amour. Ne pousse-t-il pas les êtres à transmettre la vie dont ils ont le dépôt? et, comme les initiés des mystères devenaient la proie de l'enthousiasme religieux que leur communiquait le dieu, les amants ne servent-ils pas une puissance supérieure à laquelle ils s'abandonnent dans une vénération muette?

Pour Goethe, il y a là autre chose qu'une comparaison de poète érudit. Occupé depuis longtemps de travaux scientifiques, il avait, en Italie, achevé d'arrêter ses idées sur la nature. Il en rapportait la théorie de la métamorphose des plantes, si riche en conséquences générales. Quoi de plus vraisemblable que ces études, ces découvertes, aient exercé leur influence sur la manière dont il concevait le plus naturel des sentiments? « Le temps vint, dit un homme de science (1), où la nature cessa de penser et de réfléchir,

(1) VIRCHOW, *Goethe als Naturforscher*, 1861, p. 13.

où elle cessa de parler par le cœur de l'homme : le temps de l'observation et de la recherche, de la dissection et de l'analyse. C'est en Italie que cette transformation s'acheva; et lorsque Goethe retourna dans sa patrie, plus fier presque d'avoir découvert la plante primitive et les lois de la morphologie qui s'y rattachent, que d'avoir terminé *Egmont* et *Iphigénie*, son chant plein d'allégresse n'alla plus à la fière baronne, mais à la pauvre jeune fille qui donna enfin la paix à son foyer. Maintenant ce n'est plus la nature qui parle par la bouche de l'amour, mais c'est l'amour qui se révèle lui-même comme la plus haute des manifestations dans la suite des métamorphoses de la nature. » C'est cette révélation que Goethe apporte dans les *Élégies romaines*, où passe l'esprit de sa science épanoui en religion.

L'amour réaliste du poète a aussi un caractère esthétique très pur. Par exemple, le corps de l'amante est plus qu'un aiguillon pour l'appétit; c'est un modèle dont la contemplation, l'étude même, entretiennent et développent dans l'âme de l'artiste le goût de la beauté. La volupté n'émeut pas la chair seule: elle excite le génie et lui inspire des poèmes nombreux dont quelques-uns voient le jour dans un état plus calme. Et surtout l'amour est, par excellence, l'objet de l'art. Car, si l'art véritable doit reproduire en une image harmonieuse les faits essentiels et les caractères typiques de la réalité, qu'est-ce qui, mieux que l'amour dépeint par Goethe, remplit ces conditions (1)?

Ainsi, ce sentiment, au moins par les deux grands caractères que nous venons de relever, a dû germer au cœur même du savant et de l'artiste. Il est donc également injuste de le taxer de grossièreté ou de nier sa sincérité. Sur ce dernier point, ajoutons que les *Élégies romaines*, malgré la forme impersonnelle que le poète a voulu leur donner, sont une image de sa liaison avec Christiane Vulpius. Il

(1) Cette idée, que je ne puis qu'indiquer ici, est développée au chapitre III de ce travail, où je résume, dans ses grandes lignes, l'esthétique classique de Goethe.

suffit, pour s'en convaincre, de comparer la poésie et la réalité.

L'amour de Goethe pour Christiane fut d'abord une passion soudaine née d'une occasion favorable, un désir ardent vite satisfait (1). Revenu d'Italie, étranger à sa patrie et à ses propres amis, aussi dépaycé que le voyageur fraîchement arrivé à Rome, à qui l'âme de la ville ne parle pas encore, il souffre de sa solitude, il regrette la joie et le soleil du Midi. Le hasard met sur sa route une jeune fille pauvre qui l'attire par sa beauté et son ingénuité : il écoute l'appel qu'elle adresse à sa bonté et la prend chez lui avec sa mère ; même ce dernier trait ne manque pas dans les *Élégies romaines*. Qu'il ait éprouvé pour elle une forte passion sensuelle, c'est ce qui n'est pas douteux. Il l'appelait son petit « Érotikon », et sa mère trouvait, pour désigner la concubine de son fils, le terme expressif de *Bettschatz* (2). Les contemporains ne se trompèrent pas non plus sur la nature de ces relations. M^{me} de Stein, aigrie contre l'amant infidèle, le peint dans sa tragédie de *Didon* sous les couleurs d'un faune dont « les cornes de bouc et les sabots » percent sous l'habit de cour. Körner, toujours bien disposé pour Goethe, lui reproche d'avoir rabaissé la femme à n'être plus qu'un instrument de plaisir (3). Et le poète lui-même, dans une poésie de 1810, a donné sur sa liaison avec Christiane des détails d'une sincérité qui brave la traduction française. Nous voulons parler de la poésie intitulée : *Le Journal* (4). Le titre même est significatif, et l'on est en droit de considérer ces vers, qui ont la simplicité et l'exactitude de la prose, comme un document. On y lit la violence du désir,

(1) Les documents originaux qui ont ruiné toutes les légendes dont s'entourait l'histoire de cette liaison ont en général paru dans le *Goethe Jahrbuch*.

Cf. en outre : MAX MORRIS, *Goethe Studien, Christiane Vulpius in Goethes Dichtungen*, 2 Bd. Berlin, 1898.

(2) Textuellement : « le trésor du lit ».

(3) Lettre à Schiller du 27 octobre 1800.

(4) *Das Tagebuch*.

la volupté de la passion partagée « par l'amante qui vibre sous la caresse, et l'amant toujours infatigable (1) ». L'enfant qui accompagne la Faustine des *Élégies romaines* n'est autre que le fils de Goethe et de Christiane, Auguste; et si, quoique mère et veuve (ce dernier trait pour donner le change au lecteur), le poète continue à appeler l'héroïne de ses poèmes *Mädchen* (2), il est inutile de faire intervenir Ovide et les élégiaques romains pour expliquer l'emploi de ce mot. Même après la naissance de leur fils, Goethe vécut longtemps encore avec Christiane comme avec une maîtresse et ne cessa de lui donner ce nom dans ses vers comme dans ses lettres (3).

Cet amour profond était aussi un amour jaloux. Les reproches de Faustine au poète dans la sixième élégie sont l'éclat d'une scène de jalousie où l'homme n'a pas le beau rôle. Goethe a sans doute évité ces orages domestiques. Mais le sentiment qui les provoque ne lui était pas étranger. L'attachement de la chair est peut-être le plus exclusif et le plus impérieux de tous. Les lettres que Goethe envoyait de France à Christiane, en 1792, sont significatives à cet égard : « Aime-moi toujours, lui écrit-il de Verdun le

(1) XVIII, 8. — Il n'est pas jusqu'au plus réaliste des détails des *Élégies romaines* qui ne trouve là sa justification. A la fin de la XII^e *Élégie*, le poète, après avoir raconté à sa maîtresse les orgies des mystères, lui adresse ces mots : « ...Comprends-tu maintenant ce signe? Ce bouquet de myrtes ombrage un petit sanctuaire... Nos ébats ne font de mal à personne! » Et les critiques de repousser avec indignation une interprétation trop littérale de cette invitation à l'amour! Voit-on Goethe, premier ministre, se livrer à des incongruités pareilles dans sa capitale? Que l'on compare la XIX^e strophe du *Tagebuch* :

« ... Und wie wir oft sodann im Raub genossen
 « Nach Buhlenart des Ehstands heil'ge Rechte,
 « Von reifer Saat umwogt, vom Rohr umschlossen.
 « An manchem Unort, wo ich's mich erfrechte,
 « Wir waren augenblicklich, unverdrossen
 « Und wiederholt bedient vom braven Knechte!... »

Il semble difficile, sinon impossible, d'admettre que Goethe, dans cette poésie adressée sans aucun doute à Christiane pour dissiper ses craintes jalouses, ne lui rappelle des scènes réelles.

(2) Jeune fille et maîtresse.

(3) Cf. les lettres que Goethe écrit de Venise à Herder.

10 septembre, car je suis parfois jaloux en pensées; je me figure qu'un autre pourrait te plaire davantage, parce que je trouve beaucoup d'hommes plus beaux et plus agréables que moi. Mais tu ne dois pas t'en apercevoir, tu dois me tenir pour le meilleur, parce que je t'aime éperdument (1) et qu'en dehors de toi je n'ai de goût à rien. » Et, le 10 octobre: « Si je t'ai écrit des mots pénibles peut-être, tu dois me pardonner, car ton amour m'est si précieux, que je serais au désespoir de le perdre; tu dois bien me pardonner un grain de jalousie et d'inquiétude. » Craintes passagères qu'explique l'éloignement! Goethe n'a jamais dû avoir de soupçons véritables et il lui a fallu reconnaître dans la réalité, comme en poésie, que Faustine gardait « une scrupuleuse fidélité à la fidélité du poète (2) ».

Plusieurs passages des *Élégies romaines* (3), à côté, au milieu même des transports d'une première rencontre, font pressentir pour cette ardeur l'avenir d'une liaison durable. Le ton large et calme, quoique chaud et vibrant, de ces poèmes, exprime un attachement qu'un charme sans cesse renouvelé et une ferme volonté sauront maintenir. Il n'en fut pas autrement dans la réalité. Si la fidélité dont se vante le poète n'a pas été aussi sévère qu'il veut le dire, du moins a-t-il donné à son union avec Christiane la consécration du mariage et a-t-il su aimer son épouse jusqu'à la tombe. A maintes reprises, il a dit la profondeur et la sincérité de son sentiment. Dans l'élégie d'*Amyntas*, par exemple, il trace le plus saisissant des symboles: celui du lierre qui s'est enraciné au cœur de l'arbre et qui vit de sa vie, mais dont la mort tuera l'arbre lui-même. Et, en 1816, à la mort de Christiane, ne s'est-il pas fixé pour tâche dernière de pleurer sans cesse la perte irréparable de

(1) « Ganz entsetzlich ».

(2) XVIII, 10.

(3) IV, 32; XIII, 52.

celle qui avait nourri sa passion la plus forte, la plus persistante et la plus heureuse (1)?

La personne même de Christiane revit dans les *Élégies romaines*. La description de la déesse Occasion, dans la quatrième élégie, rappelle son portrait par Bury. Surtout les qualités morales de Faustine sont celles qui, dans la réalité, charmaient le plus Goethe. Simplicité et modestie, dévouement et fidélité, Christiane, tout comme sa sœur en poésie, est la femme qui ne sait et ne veut qu'aimer. Elle ne pouvait songer à devenir l'égale de l'homme de génie qui l'avait « élue ». Goethe était forcé de prendre à son égard un ton protecteur qui l'a fait comparer parfois, et à tort, à un pacha dans son harem. Son infinie supériorité l'obligeait à la considérer comme une enfant. Mais sa bonté pour elle, loin d'être orgueilleuse, fut toujours éclairée. Il essayait de l'instruire et de la former. Il l'introduisit à la cour, la défendit contre les mauvaises langues de Weimar, l'intéressa à son art et à ses travaux. Il l'a chantée dans plusieurs œuvres. N'y a-t-il pas un écho de tout cela dans les *Élégies romaines* : dans le ton décidé du poète fier de sa conquête, dans « les conversations raisonnables (2) » qu'il entretient avec sa maîtresse, dans la délicatesse avec laquelle il apaise ses scrupules et lui conte l'apologue d'Amour et de la Renommée pour lui apprendre à mépriser les calomnies inévitables, enfin dans les projets poétiques que lui inspire sa passion?

(1) Cf. la poésie : *Der Gatte der Gattin*.

(2) V, 13.

CHAPITRE II

L'ÉLOGE DE ROME — GOETHE D'APRÈS LES ÉLÉGIES ROMAINES

Nous croyons avoir mis en lumière l'originalité et la vérité du sentiment qui inspire le poème d'amour contenu dans les *Élégies romaines*. Il nous reste, suivant une méthode analogue, à étudier les passages où apparaît Rome.

Si Goethe a placé à Rome un épisode postérieur de sa vie allemande, cet anachronisme volontaire devait lui permettre d'enrichir son œuvre en chantant le pays où, après vingt années d'agitations fécondes et aussi de tâtonnements plus ou moins stériles, il s'était retrouvé lui-même et où son génie avait achevé de mûrir. Il est même étonnant, pour qui connaît le rôle de la création littéraire chez Goethe, qu'il n'ait pas consacré à l'Italie une œuvre entière. En tout cas, les *Élégies romaines*, mieux que la relation tardive qui s'appelle le *Voyage en Italie*, sont le témoignage immortel de son enthousiasme et de sa reconnaissance pour la terre promise de ses rêves. Car c'est à elle qu'il doit le bonheur dont l'appel joyeux traverse tous ces poèmes; et même s'ils ne célébraient que l'amour, l'œil averti verrait se dresser, derrière eux, le profil majestueux de la Ville éternelle.

Avant de commencer une analyse de détail, une question

préliminaire se pose : quand et comment Goethe a-t-il fondu le thème de Rome dans une œuvre dont la pensée était nettement érotique, comme on s'en persuade en étudiant la forme primitive (1)?

Sans parler des quatre élégies supprimées, les variantes de la septième constituent un document capital. Sous la forme actuelle, le sujet des dix premiers vers, c'est Rome. Goethe dit sa joie d'avoir quitté les ténèbres du Nord barbare pour la lumière de l'Italie, cette terre des arts, et il oppose sa félicité présente au mécontentement du passé. A l'origine, ce début s'adressait à l'amante. Le premier vers : « Oh ! que je me sens joyeux à Rome... » est une correction de celui-ci : « O Romaine ! que tu me rends heureux !... » De même, les vers 5 et 6 : « ...lorsque je tombais en des méditations silencieuses sur mon moi, pour épier les voies sombres de l'esprit mécontent... » ont remplacé ce texte ancien : « ...lorsqu'une triste couche promettait à mes bras vides, au prix d'une nuit solitaire, l'inutile paix des heures... » Nous assistons, pour ainsi dire, au travail de la composition. Goethe semble avoir introduit le thème de Rome, moins en le juxtaposant qu'en le substituant par endroits à celui de l'amour.

La forme actuelle des passages cités plus haut apparaît dans le manuscrit désigné par le sigle H⁵⁰ qui servit à la première impression (2), et l'auteur de l'appareil critique de l'édition de Weimar, Loeper, date, avec vraisemblance, ces corrections de l'année 1795. Est-ce à dire que Goethe n'avait pas songé plus tôt à un poème sur Rome ? Rien n'autorise cette conclusion. Rien ne nous permet non plus de fixer le moment où il a pu concevoir un pareil projet, ni les raisons qui l'auraient déterminé à le réaliser indirecte-

(1) Cf. l'appareil critique de l'édition de Weimar; I. Abteilung, 1. Band, S. 411-424.

(2) Les *Élégies romaines* parurent d'abord dans la revue de Schiller, *Les Heures* en 1795.

ment, en l'insérant dans une esquisse déjà avancée. Ce qui est certain, c'est que cette union des deux sujets en une œuvre unique était toute naturelle. Non seulement Goethe avait l'exemple des élégiaques romains, qui ont mêlé souvent à leurs chants d'amour l'éloge de leur patrie triomphante, mais pour lui Rome et l'amour étaient étroitement liés, si c'est bien en Italie qu'a germé et grandi, dans sa raison autant qu'en son cœur, la passion dont il devait faire hommage à Christiane Vulpius. C'est Rome qui a donné Faustine au voyageur allemand; elles deux composent tout son bonheur et sont inséparables à ses yeux.

Goethe a fait à Rome deux séjours d'inégale durée, séparés par un long voyage à Naples et en Sicile. Laquelle de ces deux périodes a-t-il célébrée dans ses vers? Elles offrent en effet des caractères très différents (1). La première (2) marque l'initiation difficile à la vie nouvelle. A la surprise, à la joie du début succède le travail hâtif, exagéré. Sans doute, avec une sûreté admirable Goethe dirige ses efforts vers un but précis; mais la carrière est immense. Étudier l'art antique et l'art de la Renaissance, pour en tirer un canon classique, ne suffit pas à son activité; il veut encore et surtout élever en lui « l'homme » véritable qui réalisera l'idéal grec de raison et d'harmonie; il veut voir clair dans son âme et dans l'univers, devenir maître de lui-même et de sa vie. Mais il a autant de peine à rompre avec son passé littéraire et moral qu'à préparer un avenir nouveau. Parfois, il se sent submergé sous le nombre des œuvres d'art qui le sollicitent de tous côtés : il déplore son impuissance à tout comprendre et à profiter de tout. Ni son caractère ni le monde ne se prêtent docilement à l'œuvre d'éducation intérieure qu'il entreprend. En réalité, l'homme et l'artiste ne se séparent pas en Goethe à ce moment de son exis-

(1) Cf. TH. CART, *Goethe en Italie*, 2^e éd., 1881.

(2) 29 octobre 1786-22 février 1787.

tence : leurs progrès sont réciproques et doivent s'achever au même point. Il est décidé à jouer son existence tout entière (1), et les désespoirs passagers n'abattent pas sa volonté; mais il n'a pas encore triomphé quand il part et s'engage dans le sud de l'Italie. C'est là et c'est à Rome, durant le deuxième séjour, qu'il atteint le terme de ses désirs. Sous le ciel plus riant, parmi les mœurs idylliques de la Grande Grèce, il reprend contact avec la nature et avec la vie. L'air des musées romains aurait fini par l'étioler; celui des jardins botaniques aiguise son esprit, et voici qu'il achève de découvrir dans les plantes les lois de structure nécessaire et de développement régulier qu'il cherchait tantôt dans les œuvres d'art. Le monde autour de lui se baigne de poésie : Homère, qu'un heureux hasard lui remet en mains, se révèle à son imagination et à sa sensibilité ranimées, dans son absolue et vivante beauté, et illustre à ses yeux la doctrine d'art dont la nature lui livrait le secret. Lui-même retrempe son âme dans cette atmosphère pure et calme dont l'enveloppent le climat de la Sicile et les chants du vieil aède ; ses doutes et ses combats s'apaisent, sa tâche d'artiste se fixe et il a confiance en ses forces pour l'accomplir; la paix joyeuse commence à descendre en son cœur.

L'évolution si avancée au cours du voyage dans le Sud s'achève rapidement à Rome quand il y revient. A l'étude théorique a succédé la pratique des arts. Goethe manie tour à tour le pinceau, le crayon, le ciseau; et, s'il découvre bientôt qu'il ne réussit pas dans les arts plastiques, il se félicite du moins d'avoir exercé son œil et sa main. Surtout il se persuade définitivement qu'il « est né pour la poésie (2) », à laquelle il consacrera le reste de ses jours et de ses forces. En même temps qu'il précise ainsi sa vocation, il affirme sa « guérison » morale. « Vagues désirs, peines, démangeai-

(1) Lettre à M^{me} de Stein, Rome, 20 janvier 1787.

(2) *It. Reise*, den 23. Februar 1787.

sons et tâtonnements (1) » de la jeunesse ont disparu pour faire place à la satisfaction paisible. Et c'est Rome qui a été le théâtre de cette renaissance : « C'est à Rome que je me suis d'abord retrouvé; je m'y suis mis en harmonie avec moi-même; j'y suis devenu heureux et raisonnable (2). » Aussi la ville cesse-t-elle bientôt de lui causer le même malaise qu'à son premier séjour. « Maintenant, je me prends à aimer pour la première fois les arbres, les rochers, même la ville de Rome; jusqu'ici, je me suis toujours senti étranger parmi eux... Il faut que je sois ici comme chez moi (3). »

Il est donc clair que les amours de Faustine et de l'étranger sont un épisode du second séjour à Rome. C'est alors seulement que le cœur du poète s'emplit du bonheur qui inspire tous ses vers. Sans doute, la première élégie exprime une émotion toute différente. Elle doit servir d'introduction à l'ensemble, rappeler les troubles du début, où, pareil à un apprenti, Goethe n'entend pas la voix de ses maîtres et cherche encore Rome et l'amour; mais elle est brève, parce que le souvenir pénible qu'elle évoque doit vite retourner à l'oubli. Sans transition, la seconde élégie nous amène dans la Rome véritable, telle que le poète la découvre à son retour du Sud.

Mais ici Goethe nous abandonne à nous-mêmes. Il ne se soucie pas de nous faire visiter les lieux qui lui sont chers. C'est qu'il ne décrit pas les objets; il se contente de les noter en quelques traits rapides (4). Pierres, palais, églises, ruines, colonnes, façades, coupoles, obélisques... ces termes généraux dispersés çà et là n'ont que la valeur d'une énumération topographique, bien qu'à chacun d'eux Goethe associât des visions aimées. Pas plus que la ville, la nature romaine n'inspire à sa muse de larges tableaux. Du paysage,

(1) *It. Reise*, Ende Juni 1787.

(2) *Ibid.*, den 15. März 1788.

(3) *Ibid.*, den 16. Juni 1787.

(4) Pour des raisons d'ordre esthétique, que nous exposerons plus tard.

il ne retient qu'une note, mais capitale. L'air transparent, la lumière éclatante charment son œil d'artiste, mettent la clarté dans son esprit et la joie dans son cœur. Tout le début de la septième élégie est un hymne à la lumière autant qu'à Rome : « Oh ! que je me sens joyeux à Rome ! quand je pense aux temps où j'étais plongé dans un jour grisâtre là-bas dans le Nord, où le ciel sombre s'appesantissait sur ma tête, où, pâle et informe, le monde abritait mon épuisement, où je tombais en des méditations silencieuses sur mon moi, pour épier les voies sombres de l'esprit mécontent. Maintenant l'éclat de l'azur diaphane met une auréole autour de mon front. Phœbus fait surgir, dans sa puissance divine, les formes et les couleurs ; la nuit étoilée brille pleine de douces harmonies et la lune répand un éclat plus vif que le jour du Nord. » Dans cet amour de la lumière, qui se manifeste souvent dans ses lettres et ses notes d'Italie, Goethe communique avec les Grecs qui, à la mort, regrettaient surtout la sérénité du jour, et rien ne s'harmonise mieux avec le caractère antique de son œuvre.

La peinture du milieu historique est également très succincte. Goethe n'entend pas mêler l'histoire à la poésie lyrique, ni demander au spectacle des vicissitudes du temps les émotions religieusement douloureuses que devaient goûter les romantiques. Il a écrit plus tard que la vue des ruines ne doit pas nous ramener à la pensée de notre petitesse, ni nous décourager de l'effort (1). Le même sentiment de confiance est passé dans la prière au soleil, où il retrace, en une dizaine de vers, les destinées de Rome : « Précipite-toi vite dans les flots pour revoir plus tôt demain le spectacle qui, depuis des siècles, te procure un plaisir divin : ces bords humides où poussèrent si longtemps les roseaux, ces collines que les forêts et les halliers couvraient d'une ombre épaisse. Quelques cabanes se montrèrent d'abord, puis tu

(1) *It. Reise, Bericht, Dez. 1787.*

les vis tout d'un coup s'animer d'une population grouillante de brigands heureux. Ils traînaient tout leur butin en cet endroit; c'est à peine si le reste de ta course valait encore un regard. Ici tu vis naître un monde; ici tu vis un monde en ruines; puis des ruines sortit un monde nouveau presque plus grand que le premier (1). » Nous pensons à l'éternité de la vie qui produit toujours de nouvelles floraisons d'activité et de beauté.

C'est surtout à l'artiste que Rome, cessant d'être « muette (2) », a parlé. Les mots féconds qu'elle lui disait n'ont pas laissé d'échos précis dans les *Élégies romaines*. Mais c'est elle qui lui a révélé, dans la lumière, les formes et les teintes artistiques des objets (3); c'est elle qui a offert à son admiration studieuse les chefs-d'œuvre des maîtres (4), c'est elle qui lui a inspiré la perfection de ses poèmes. Et Goethe pouvait-il mieux célébrer la « terre classique (5) » qu'en faisant passer le génie classique dans sa propre création? Cette influence artistique se doublait, nous le savons, d'une influence morale. « D'une manière générale, écrit Goethe, l'action la plus certaine de toutes les œuvres d'art, c'est de nous replacer dans l'état du temps et des individus qui les produisirent. Au milieu de statues antiques, on se sent dans le mouvement de la vie naturelle: on saisit la diversité de la forme humaine, on est ramené à l'homme dans son état le plus pur, grâce à quoi le spectateur lui-même devient humain dans toute la force vivante et la pureté du terme (6). » C'est à sa propre expérience que Goethe doit cette idée originale. En devenant artiste classique, il est devenu vraiment homme et sa personnalité nouvelle revit dans les *Élégies romaines*.

(1) XV, 35-44.

(2) I, 4.

(3) VII, 8.

(4) XI.

(5) V, 1.

(6) *It. Reise*, Bericht, April 1788.

Il a près de quarante ans, et il s'est fixé ce terme extrême pour achever son éducation morale et arrêter le plan de son existence. Il a quitté une femme dont il avait reçu l'amour comme une grâce céleste et qu'il chérissait encore; il a abandonné une situation sociale élevée et renoncé à l'avantage d'une célébrité chaque jour grandissante. Il est venu demander à l'Italie la guérison d'une maladie qui est le doute de nous-mêmes, l'ignorance de notre destinée, l'agitation qui disperse et affaiblit. La triple influence de l'art, de la nature, d'une vie libre, jointe à l'effort de sa volonté, a contribué à son triomphe. Les premières déceptions ne l'ont pas détourné de son but; les désespoirs passagers ne l'ont pas paralysé. Car l'énergie, qui rayonne en lumière, est devenue sa qualité maîtresse. Il a effacé de son âme les obscurités et les troubles, il y a établi la clarté, le calme, la force. Il aime avec l'ardeur et la sérénité du désir primitif. Il goûte et pratique la simplicité puissante de l'art classique. Dans la conduite de la vie, il est l'homme « rapide et actif (1) » qui sait arrêter l'Occasion au passage et créer son bonheur. Enfin raisonnable et en harmonie avec lui-même comme avec le monde, il éprouve un sentiment de joie intense qui court sous la froideur apparente des *Élégies romaines*.

Mais sa joie reste exempte de vanité et la force intérieure qui la provoque ne dégénère jamais en brutalité. S'il a conscience de ses droits, Goethe n'est pas tyrannique. De même qu'il légitime les plaisirs de l'amour, parce qu'ils ne nuisent à personne, on peut dire qu'il limite sa liberté au point où elle empiéterait sur celle des autres. C'est une morale individualiste qui, tout en ignorant l'altruisme moderne, ne se confine pas dans un égoïsme étroit (2).

(1) IV, 23.

(2) Il faut noter ici le caractère égoïste de la passion : les amants des *Élégies romaines* se suffisent à eux-mêmes, ils recherchent l'isolement : ne sont-ils pas « tout un peuple. » (XII, 8). Mais Goethe remarquerait que, s'ils agissent de la sorte, c'est

Goethe est généreux envers sa maîtresse; peut-être s'en vante-t-il avec une franchise un peu trop antique au gré de notre délicatesse raffinée; mais l'exemple est typique pour montrer comment il en use avec ses semblables. Et Goethe joint à cette bonté naturelle une vertu qui, suivant ses propres paroles, convient à l'homme fort : la discrétion. Si nous lisons ses vers, c'est que la muse de l'amour a malgré lui « desserré sa bouche close (1) », c'est que, malgré lui, « son cœur trop plein s'est écoulé par ses lèvres (2) ». Toute sa personnalité rayonne comme un foyer puissant : mais il ne l'étale pas. Il y a plus : si l'on ne trouve chez lui aucune humilité et si le sentiment de sa force le tient aussi éloigné de la modestie chrétienne que de l'orgueil, il semble avoir emprunté de la religion antique, dont il se pénétrait par le culte de l'art, la croyance salutaire à la fragilité et à l'instabilité du bonheur humain. Sa belle prière à Jupiter pourrait être adressée à la Némésis qui envie trop de félicité aux mortels. « Pardonne ! Laisse-moi profiter de l'erreur (3) ! » Il suppose que la Fortune, fille du maître des dieux, s'est trompée, que tant de bonheur n'était pas pour lui; il s'en croit indigne et, par cet aveu, cherche à apaiser la divinité jalouse (4). Cet état d'âme explique aussi la réserve sans hauteur dans laquelle il se retire et qui n'est ni mépris ni indifférence. C'est seulement la haute conscience d'une force qui se suffit à elle-même et craint l'ivresse du triomphe.

Est-il besoin d'ajouter que cet homme n'est ni sentimental, ni religieux au sens mystique du mot? Il ne s'en-

pour obéir à la loi universelle de l'amour dont la nature et la portée sociales n'ont pas besoin d'être démontrées.

(1) XX, 6.

(2) XX, 16.

(3) VII, 18.

(4) Une pareille superstition n'est pas un simple motif poétique : Goethe semble l'avoir partagée. On sait au moins avec quelle précaution il taisait à ses meilleurs amis ses projets poétiques, pensant qu'il devait les tenir secrets pour qu'ils pussent réussir (Cf. *Tagebuch*, 1807, à propos de la *Natürliche Tochter*).

thousiasme pas pour des chimères, mais pour la réalité que son génie sait purifier et embellir, et, s'il a une religion, elle est contenue tout entière dans sa science et dans son art. Ce n'est pas son œil seulement, comme il l'a dit, c'est tout son être qui est devenu lumière, et sa personnalité classique possède au plus haut point cette « santé inébranlable », qui, d'après lui, caractérise les anciens, où s'exprime toute force, où réside tout bonheur.

DEUXIÈME PARTIE

CHAPITRE III

LES IDÉES ESTHÉTIQUES DE GOETHE AU RETOUR D'ITALIE

Nous avons reconnu dans les *Élégies romaines* des épisodes, des sentiments et des idées de l'âge mûr de Goethe. N'est-ce pas dire qu'elles sont une œuvre lyrique? Mais, tout en approuvant l'étude que nous venons de faire, on pourrait trouver quelque difficulté à admettre cette dernière conclusion. D'habitude le caractère lyrique d'un poème se transmet à sa forme. Cette forme lyrique peut prendre mille aspects suivant les temps, les pays, les émotions exprimées surtout; mais sous cette diversité elle conserve le même trait essentiel. Elle semble ne pas exister pour elle-même et ne pas avoir de règles propres, ou plutôt elle n'en a qu'une : traduire sans cesse l'inspiration du cœur. On pense à un vêtement infiniment souple qui se prête aux moindres mouvements du corps qu'il recouvre. Sans doute cette correspondance fidèle de l'expression et du sentiment est parfois le fruit d'un travail long et pénible : elle doit toujours paraître spontanée. Tel était aussi l'idéal de Goethe avant son voyage en Italie. De là cette langue si vivante et si variée, cette versification si mobile et si riche en mètres libres; de là cet art si plein de naturel et qui ne se montre

pas (1). A ce point de vue les *Élégies romaines* sont toutes différentes des œuvres antérieures. Impersonnelles dans la forme, elles ont la régularité et l'harmonie du mètre dactylique dans lequel elles sont écrites. Ce changement correspond à la manière nouvelle dont Goethe a achevé de concevoir l'art en Italie. Jusqu'alors l'art n'était pour lui qu'un reflet de la réalité et la réalité s'enrichissait de toutes les images du rêve et de l'émotion. En Italie, il arrête aux objets extérieurs, à la nature, le domaine de l'art; mais en même temps il rend l'art majeur en face de la nature inspiratrice : il lui assigne un but et des règles propres.

C'est l'étude de la nature et l'étude de l'art antique, ou, avec plus de précision, de la statuaire grecque qui ont présidé à l'éducation classique de Goethe. Un spinosisme poétique, c'est ainsi qu'on pourrait définir la conception qui se dégage du fragment intitulé *Nature*, des environs de 1780. L'idée d'une puissance infinie, éternelle, nécessaire, s'y marque dans les formules les plus saisissantes. Les travaux de Goethe en morphologie transforment cette vision en connaissance scientifique. Sans le suivre dans ses découvertes botaniques, notons qu'il leur doit quelques idées fondamentales de sa philosophie, qui reparaissent dans son esthétique et sa poétique. L'une est celle de développement progressif ou de loi. Du germe au fruit mûr, une plante passe par des stades définis, invariables. Cette nécessité dans l'évolution, c'est la loi de la plante. Toute chose a sa loi, et le monde n'est qu'un système de lois. Cette notion en appelle deux autres également importantes. Pour qu'un être particulier, pour que l'univers dans son ensemble évoluent, il faut qu'un certain nombre d'activités se manifestent : par exemple, l'amour, qui pousse les êtres à se reproduire, est une de ces forces qui, dans la terminologie

(1) Même l'emploi des symboles, à Francfort, ne détruit pas l'illusion lyrique : ces personnages plus ou moins légendaires, c'est Goethe ou des parties de lui-même, et, dans les tableaux de la nature, il retrouve l'image la plus frappante de ses sentiments.

de Goethe, prennent le nom de « phénomènes primordiaux » (*Urphænomen*). En même temps une activité réglée ne se comprend pas sans un but à atteindre; ainsi les forces, qui agissent à partir du germe, tendent à réaliser une plante déterminée; et il y a comme une sorte d'adaptation constante à cette fin préétablie qu'est la plante. Si l'on reconnaît maintenant que toutes les plantes se développent suivant une même loi manifestée dans les mêmes activités, c'est que les individualités les plus diverses en apparence réalisent chacune à leur manière un modèle général: l'idée de l'espèce. On sait comment Goethe, après l'avoir logiquement déduite, a cherché par voie d'expérience cette Plante typique et comment il a cru, en Italie, pouvoir fixer ses traits caractéristiques.

En réalité, les types disparaissent sous l'innombrable multitude des êtres particuliers et les phénomènes primordiaux sont déformés par une infinité d'activités secondaires. C'est justement l'art qui dégage et représente les formes universelles, les forces permanentes que la nature recèle en puissance.

Les statues grecques fournirent à Goethe la première occasion de vérifier cette idée. Il constate d'abord que le but propre des arts plastiques, c'est de représenter le corps humain dans son entière perfection, c'est-à-dire de reproduire le type humain idéal (1). Certes il faut reconnaître que le type réalisé par les artistes grecs est supérieur aux êtres de la nature. Mais la méthode est la même: « Je fais la supposition, écrit Goethe, que les Grecs ont procédé exactement d'après les mêmes lois que la nature et je suis tout près de trouver ces lois (2). » Bientôt il affirme et complète sa pensée: « Ces grandes œuvres d'art sont

(1) Les arts plastiques représentant presque uniquement des formes, il n'est pas question des « phénomènes fondamentaux » qui sont des actions et qui sont plutôt la matière de la poésie, suivant la fameuse théorie de Lessing dans le *Laokoon*. Mais les rapports de l'art et de la nature dans les deux cas sont les mêmes.

(2) *It. Reise*, den 28. Januar 1787.

en même temps les plus grandes œuvres de la nature, produites par l'homme d'après des lois vraies et naturelles. Le caprice et l'imagination n'y ont aucune part : là est la nécessité, là est Dieu (1). L'artiste n'a donc qu'à étudier la nature avec l'attention du savant : « L'entendement et la logique des grands maîtres sont incroyables (2) », remarque Goethe, et nous avons peine à croire que le même poète a conduit le chœur de ces *Stürmer und Dränger* de 1770, qui n'écoutaient que l'inspiration de leur génie et se riaient de l'impuissance artistique de la raison.

Ce simple exposé éclaire la question capitale des rapports de l'art et de la nature, que Goethe ne traitera de manière théorique que plus tard, mais qu'il avait déjà résolue dans sa pensée, dès le retour d'Italie. « La nature, dit-il, est séparée de l'art par un abîme énorme, que le génie lui-même, sans secours extérieur, ne peut franchir. Tout ce que nous percevons autour de nous n'est que matière première. Son instinct et son goût, l'exercice et l'effort mettent rarement un artiste en état d'apprendre à découvrir la beauté extérieure des choses, de trier le bon qu'il a sous la main, pour en tirer le meilleur et tout au moins de créer une image agréable. Plus rarement encore, surtout à notre époque, il est capable d'aller au fond des objets et au fond de son propre cœur. Il se contente de produire des œuvres dont l'action est légère et superficielle; il ne sait pas, rivalisant avec la nature, créer un produit organique et spirituel à la fois, et donner à l'œuvre d'art le contenu et la forme qui la feront paraître naturelle en même temps que surnaturelle (3). » Pour Goethe, la nature est « réelle » (*real, wirklich*); l'art est « vrai » (*wahr*). Plus il avancera en âge, plus il accentuera cette opposition du réel naturel et du vrai esthétique. De plus en plus, il ne verra dans la nature

(1) *It. Reise*, den 6. September 1787.

(2) *Ibid.*, den 21. Dezember 1787.

(3) *Einleitung in die Propyläen*.

qu'une ébauche immense et rudimentaire, qu'il faut préciser et parfaire. Il ira même si loin dans cette voie, qu'il acceptera la théorie de Schiller sur les « Idéaux » qui sortent tout entiers du cœur du poète. Mais, revenu d'Italie, il tient encore la balance égale entre la nature et l'artiste. Jamais l'œuvre d'art qui est supérieure à la nature ne doit être en dehors d'elle (1). « Le mieux qu'on puisse exiger de l'artiste, c'est qu'il s'en tienne toujours à la nature, qu'il l'étudie et l'imité et que ses créations soient semblables à ses apparences (2). » Aussi se défie-t-il des sujets moraux qui ne sont pas assez concrets : parmi ceux-là « l'art ne doit choisir que ceux qui sont intimement liés à des objets sensibles et se peuvent représenter par des formes et des mouvements (3) ». Ainsi, l'art, qui a renoncé aux imaginations bizarres, aux émotions rares, se gardera de dégénérer, au nom de son principe, en une logique des concepts abstraite et froide. Il n'a pas, comme la philosophie, à expliquer la réalité par des idées générales : il l'exprime, et, si cette expression doit être vraie, c'est-à-dire envelopper des idées générales, il faut aussi qu'elle ait la vie sensible des apparences particulières. De l'union de la vérité et de la vie naît la beauté, but suprême de l'art, qui, suivant le mot du poète, « ennoblit la nature sans la déformer (4) ».

Est-il besoin de dire que toute cette doctrine s'applique à l'art que Goethe reconnaissait comme le sien propre : à la poésie ? La matière, ce sont les sentiments généraux et nécessaires de l'homme ; le poète les exprimera non pas déformés par la mode, le préjugé, la contrainte, etc., mais

(1) *Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke*, 1798.

(2) *Einleitung in die Propyläen*.

(3) *Brief an H. Meyer*, 27. April 1789.

(4) *Dicht. u. Warh.* II. — On trouve résumées les conclusions de l'esthétique classique de Goethe dans le petit traité qu'il a écrit en 1788, à son retour d'Italie : *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. La simple imitation de la nature, c'est le réalisme pur ; la manière, c'est la déformation de la réalité par l'artiste ; le style, c'est l'art vrai, tel que nous l'avons défini.

dans leur forme originelle : par exemple, l'amour, tel que le peignent les *Élégies romaines*, est un « phénomène primordial » et, par suite, un sujet éminemment poétique. De même il se proposera, dans la société, les caractères, les événements, les institutions typiques ; il chantera le roi, la paix, la famille... et nous songeons à *Hermann et Dorothee*, une œuvre parente des *Élégies romaines* et née des mêmes principes. Ces tableaux seront vivants, parce qu'ils emprunteront les « apparences » concrètes de la nature, et ils seront beaux. Nous ajoutons, songeant aux accusations portées contre les *Élégies romaines*, qu'ils seront moraux. Dans le domaine organique, la forme typique est aussi la meilleure : les corps vivants sont forts dans la proportion où ils réalisent l'idée de l'espèce. De même, dans le domaine humain, les sentiments primordiaux sont les meilleurs, parce qu'ils sont les plus naturels ; et, à ce point de vue, l'amour réaliste qui obéit au vœu de la nature, ne saurait souffrir les critiques d'une pudeur déplacée.

Comment l'artiste réalise-t-il son idéal ? Sans doute en observant, dans le choix du sujet et dans la manière de le traiter, les grands principes que nous avons exposés. Mais la forme proprement dite est encore soumise à des règles que Goethe n'a pas toujours cherché à fonder en raison. Les unes sont communes à tous les arts, comme l'harmonie ou « eurythmie (1) » qui reproduit dans l'œuvre la régularité et la nécessité qui, sous les apparences confuses, règlent l'évolution de la nature. De même, la généralité de la matière doit se retrouver dans la forme ; l'expression visera au maximum d'objectivité, c'est-à-dire qu'elle rendra la vie, sans se mélanger des impressions particulières de l'artiste effacé derrière sa création. Et cela est surtout vrai de la poésie, où il est difficile à l'auteur de contenir sa personnalité. La poésie a d'ailleurs quelques règles propres. C'est

(1) *Brief an Meyer*, 27. April 1789.

ainsi que certains genres littéraires exigent l'emploi du vers. Les genres eux-mêmes lient le poète. Ils conviennent chacun à des matières déterminées qui, dans d'autres cadres, ne sauraient bien s'organiser. L'élégie, par exemple, est la forme typique des sujets érotiques et des sujets moraux : le mètre élégiaque, qui n'est autre que le mètre épique, tempère, par sa noblesse, ce qu'une peinture de l'amour trop vive aurait de licencieux et traduit, par sa largeur, ce qu'il y a d'universel dans ce sentiment.

Il nous reste à compléter cet aperçu par une étude de détail qui nous montrera comment Goethe a appliqué ces principes dans les *Élégies romaines*.

CHAPITRE IV

LA COMPOSITION DES ÉLÉGIES ROMAINES

Nous avons dégagé le caractère essentiel de l'amour que Goethe a surtout célébré dans ses *Élégies romaines*. Cette passion, fleur de l'instinct épanouie dans la conscience de l'artiste philosophe, se manifeste, d'accord avec les principes que nous venons d'analyser, dans une suite de tableaux particuliers. Ces « motifs » ou « situations », comme les appelle Goethe, doivent illustrer les points capitaux du sujet et rendre ainsi, d'une manière artistique, la complexité et le mouvement de la vie réelle. Leur étude s'impose pour comprendre la composition de l'œuvre.

Quels motifs trouvons-nous dans les *Élégies romaines*? La première nous montre le poète en quête de l'amour. Il éprouve un besoin très vif, qu'accompagne le pressentiment d'un prompt succès. Dans la deuxième, l'amant chante victoire : il a une maîtresse qui lui fait oublier le monde et comble tous ses vœux : c'est le motif de la joie succédant à celui du désir. Cette joie se nourrit de plaisirs très positifs, que Goethe nous fait deviner en peignant des situations très caractéristiques : l'amant et l'amante reposent ensemble; souvent elle sommeille, et lui, admire son corps divin ou son réveil plein de grâce. Et voilà le motif principal : celui des plaisirs de l'amour, tel qu'on le trouve dans plusieurs *Élégies* (1). Parfois aussi, c'est une invitation à l'amour (2), un rendez-vous fixé (3) — quand une

(1) V (2^e part.), XIII (*id.*), XVIII.

(2) XII (fin).

(3) XV.

circonstance fâcheuse ne l'empêche pas (1) — qui font penser au bonheur des amants; l'invitation, le rendez-vous, prennent alors l'importance de motifs véritables. Les amants ne demeurent pas sous le même toit : nous voyons le poète occupé à attendre sa maîtresse, et ce motif de l'attente revient fréquemment (2); il fait pendant au motif du plaisir. Vit-on toujours dans un bonheur sans mélange, dans une entente parfaite? Il arrive que l'amante a des scrupules et des craintes: il faut la tranquilliser, et c'est un motif nouveau qui apparaît (3). Même, le poète s'étant montré jaloux, sa maîtresse lui répond, mêlant les plaintes à la justification, et c'est une scène de la dispute (4) qui ne pouvait manquer dans cette sorte d'épopée amoureuse.

Désir, joie et plaisir, attente, crainte et jalousie: telle est la gamme des sentiments par lesquels nous fait passer le poète. Mais, pareils à l'âme des choses qui se reflète au cœur de l'homme, les sentiments ne sauraient être représentés directement. Tout au plus peut-on les désigner d'un terme abstrait susceptible de mille nuances. Il ne reste qu'à les suggérer, non pas en faisant rivaliser la poésie avec la musique, mais en peignant les objets et les êtres qui les ont provoqués. De là, dans les *Élégies romaines*, ces tableaux brefs, mais précis, d'où l'émotion naît d'elle-même toujours fraîche et toujours pure. « Je retrouve ses cheveux bouclés sur ma poitrine, sa petite tête presse le bras qui enlace son cou. La joie du réveil qui nous arrache à vous, ô heures du repos! est le gage du plaisir qui nous a bercés et endormis. Elle remue tout assoupie; elle retombe en travers de la couche et me tourne le dos; mais elle laisse sa main dans ma main (5). » Quelques attitudes, quelques

(1) XVI.

(2) IX, XIV, XV (fin), XVII, XX (vers 27-28).

(3) III, XIX.

(4) VI.

(5) XIII, 37-42.

mouvements : la scène réelle, grâce à ces traits concrets, s'organise sous nos yeux, et nous sentons le charme de l'amour qui la remplit. Cet exemple, entre beaucoup d'autres, nous fait comprendre aussi la nature de cette « objectivité » (*Gegenständigkeit*) que Goethe admirait surtout chez les anciens : « Les anciens représentent l'existence : nous, généralement, l'effet ; ils peignent le terrible : nous peignons terriblement... (1) » Goethe s'est inspiré de leurs modèles et a évité par là « l'exagéré, le maniérisme, la fausse grâce, l'enflure (1) » qu'il reproche aux modernes.

Le choix des motifs n'a rien d'arbitraire ; il est laissé tout entier à la raison ; c'est elle qui fixe les points essentiels du sujet destinés à devenir autant de situations particulières. En même temps l'artiste les développe de manière à rendre l'image la plus fidèle et la plus belle de la réalité. C'est ainsi que Goethe a traité avec brièveté et presque isolé la première élégie, où tressaille l'inquiétude de son désir ; car le propre de la passion qu'il éprouve, c'est d'être impérieuse et de vite trouver l'objet qui la satisfait. De même la scène des reproches, succédant à une scène de jalousie, n'apparaît qu'une fois ; plus fréquente elle aurait mis en doute la sincérité et la profondeur d'une liaison que tout devait faire supposer aussi durable que soudaine ; mais elle ne pouvait pas manquer : la jalousie est trop naturelle à l'amour (2). Il fallait aussi que le poète eût à calmer les scrupules de sa maîtresse ; car elle s'était donnée sans résister : si elle n'avait pas bientôt ressenti une crainte même légère, si elle ne s'était pas souciée de l'estime de son amant et du monde, elle eût été bien perverse ou bien émancipée. Elle n'est au contraire qu'un cœur simple et dévoué, et ces timidités tardives lui convien-

(1) *An Herder*, Neapel, den 17. Mai 1787.

(2) Voir dans la correspondance de Goethe et de Schiller, à propos d'*Alexis et Dora*, comment Goethe fondait, par la psychologie, la nécessité d'introduire dans un poème d'amour le motif de la jalousie (lettres des 18 et 22 juin 1796).

nent tout à fait. Mais les deux motifs principaux, ceux qui alternent le plus souvent au cours des *Élégies romaines*, ce sont ceux du plaisir et de l'attente. Est-il besoin d'insister et de montrer comment ils s'appellent et se complètent mutuellement? ils traduisent à eux deux le rythme éternel de la passion : le désir toujours vivant, la satisfaction qui l'apaise un instant et l'allume à nouveau (1). La forme des motifs donne la vie à l'œuvre. Leur choix y met la nécessité et la « totalité » (*Totalitat*), cet idéal jamais atteint de la nature. Car de leur agencement le sujet sort traité tout entier, et il est impossible d'y rien ajouter ou d'en rien retrancher sans le modifier sensiblement.

Il ne suffit pas de trouver les motifs, il faut les grouper, composer l'œuvre de manière définitive. Sans doute Goethe ne met pas à les classer la même rigueur qu'à les choisir, et il existe un ordre artistique différent de l'ordre de la nature; mais ces différences ne sont pas extrêmes, ni les exigences propres de l'art purement arbitraires. La première élégie qui montre l'étranger en quête de l'amour, la deuxième qui célèbre son triomphe, la cinquième qui peint son bonheur profond, la sixième où la querelle de jalousie ne fait que raviver la passion, forment un groupe à peu près complet qui est comme une réduction de l'ensemble. Après la septième élégie commence une seconde partie où se succèdent les scènes de l'attente et celles du plaisir sans mélange. Dans cette trame assez régulière, comme on voit, le poète insère des motifs qui lui donnent plus de variété. Dans la troisième élégie, par exemple, il rappelle la soudaineté de sa conquête : il semble qu'il aurait dû la placer avant la deuxième où il est au comble de ses vœux; mais la force même de son désir le poussait à dire qu'il était satisfait avant de montrer comment il s'était satisfait; et

(1) Le rythme en deux temps joue un rôle essentiel dans la philosophie naturelle et morale de Goethe. Cf. les documents rassemblés par K. BURDACH dans ses notes du *West-Oestlicher Divan* (Jubiläums Ausgabe, V. Bd, S. 326).

Goethe observe à bon droit la logique intérieure du sentiment, de préférence à l'ordre des faits réels. Tantôt il loue les qualités morales (1), tantôt la beauté physique (2) de sa maîtresse; ailleurs il vante sa fidélité (3) : et tous ces traits expliquent son ardeur et son attachement. Que dire surtout de l'autre thème qui se développe à travers les motifs d'amour, les enlace et les unit? Rome, présente dès le début, reparait au commencement de la cinquième élégie, pour retenir bientôt toute l'attention du poète dans la septième. C'est l'amour qui devait ouvrir à Goethe l'âme de la ville éternelle : il la pénètre maintenant et il s'absorbe dans cette contemplation. De là, comme d'un sommet où Rome seule trouve place, nous redescendons vers les régions où Faustine peuple, pour son amant, la cité lumineuse.

De l'union des deux thèmes principaux, de la disposition des motifs érotiques, résultent la variété et l'harmonie des *Élégies romaines*. Leur apparence lâche ne doit pas faire illusion : en les composant le poète s'est appliqué à être naturel; mais il a mis aussi la vérité de l'art au-dessus de la réalité matérielle.

* * *

Note sur les sources des *Élégies romaines*

Quand il s'agit d'un sujet aussi précis que l'amour, on conçoit que les motifs n'existent pas en nombre infini et qu'ils ne peuvent être renouvelés, au moins dans leurs lignes générales. Ceux des *Élégies romaines*, à ce point de vue, sont loin d'être originaux. Deux auteurs qui ont fait de ces poèmes une étude approfondie, Heller et Bronner (4),

(1) II.

(2) V, XIII.

(3) XVIII, XX.

(4) *Op. cit.*

ont glané dans le vaste champ érotique des littératures antiques et de leurs imitations modernes une foule de traits qui rappellent des vers de Goethe (1). Contentons-nous de quelques exemples. Le motif de l'attente se trouve dans l'*Anthologie* et les élégiaques romains. C'est ainsi qu'en particulier la fin de la quinzième élégie, où se peint l'impatience de l'amant, rappelle tout à fait un passage de Properce (2) :

« Nox mihi prima venit; primæ date tempora noctis;
« Longius in primo, Luna, morare toro,
« Tu quoque qui æstivos spatiosus exigis ignes,
« Phœbe, moraturæ contrahe lucis iter. »

Le rendez-vous dans la vigne (3) remonte au *Cantique des Cantiques*, que Goethe lui-même avait traduit :

« Komme, mein Freund, lass uns auf das Feld hinausgehen,
« ... Dass wir früh aufstehen zu den Weinbergen (4). »

Il est encore dans Properce (5), Ovide (6). Les plaintes de l'amante, surtout dans la sixième élégie, sont un écho de Properce (7). La naissance soudaine de l'amour tyrannique est un thème courant dans Ovide (8) :

« Pæne simul visa est, dilectaque, raptaque Diti;
« Usque adeo properatur Amor... »

(1) On a même exhumé, à ce propos, avec beaucoup de vraisemblance, les *Bas* de l'humaniste JOHANNES SECUNDUS (1511-1536) que Goethe goûtait fort.

(2) IV, 20.

(3) XVI.

(4) VII, 11 et 12.

(5) IV, 15, 23.

(6) *Amours*, I, 11, 12.

(7) II, 19, d'après HELLER; I, 15, d'après BRONNER.

(8) *Métamorphoses*, V, 325.

« Non prius ex illo flagrantia declinavit
« Lumina, quam cuncto concepit corpore flammam
« Funditus atque imis exarsit toto medullis
« Heu! misere exagitans immiti corde furores... »

Quant à la situation érotique par excellence, celle des deux amants reposant ensemble, elle revient trop souvent dans les modèles anciens pour qu'il soit possible même de choisir des exemples.

Comment Bronner, qui se pose la question, conçoit-il le rapport des *Élégies romaines* à leurs sources? D'après lui, Goethe n'aurait pas étudié ses modèles avec l'intention arrêtée de les imiter. Il aurait plutôt lu les élégiaques anciens, et cette lecture répétée aurait créé en lui une disposition sentimentale et poétique analogue à la leur : quoi d'étonnant, dès lors, qu'il se rencontre avec eux dans le choix des motifs et même des expressions? Nous acceptons volontiers, dans ce qu'elle a de général, cette hypothèse, qui n'exigeait certes pas tant de recherches préalables (2). Nous pensons cependant que, désireux de sauver l'originalité de Goethe menacée par les résultats de son érudition, Bronner a trop dégagé les *Élégies romaines* de leurs sources. Passe encore pour les traits de détail ; mais les motifs typiques sont bien autant d'emprunts directs. Ces emprunts peuvent-ils se légitimer? Quand Bronner a résumé sa longue étude dans cette formule : « Dans le choix des situations, Goethe se rattache surtout aux élégiaques, toujours à l'antiquité, et parmi les premiers ce sont Properce et Ovide qui ont le plus de rapports avec lui », il indique aussi le problème. La solution qu'il propose est assez surprenante. Par pudeur Goethe n'aurait pas voulu prendre

(1) LXIV, 91.

(2) Sur la valeur des recherches de Heller et de Bronner, à ce point de vue, cf. O. PNIOWER, *Jahresb. f. n. d. Lit. Gesch.*, 1893, IV, 8 c., 18.

à son compte le sujet de son œuvre. « La honte le força à se départir souvent de sa propre individualité et à avoir recours à la forme extérieure et intérieure de la poésie érotique des anciens. » Cette explication, qui n'est même pas spécieuse, laisse subsister, tout entière, au cas où il serait nécessaire de l'atténuer, la gravité des emprunts faits par Goethe. En réalité, les hypothèses ici sont inutiles; il suffit d'interroger le poète lui-même et de rappeler sa théorie des motifs : « Toute la force véritable, toute la portée d'un poème, disait-il à Eckermann (1), résident dans les situations, dans les motifs. » De là, la valeur éminente des poètes classiques. Mais le moderne qui a reconnu l'excellence de leur art et qui veut suivre leur exemple, en vient forcément à trouver dans la même matière les mêmes parties essentielles. C'est-à-dire que les motifs, comme les sujets eux-mêmes, sont un bien commun, éternel, dont personne ne peut revendiquer la propriété exclusive. « Les situations de la vie sont pareilles à elles-mêmes : pourquoi les situations des poèmes ne devraient-elles pas se ressembler (2)? » Ce qui importe, c'est de bien employer le bien commun.

Il nous reste à rechercher comment Goethe a compris cette tâche dans les *Élégies romaines*.

(1) 18 janvier 1825.

(2) Eck., *loc. cit.*

CHAPITRE V

LA LANGUE ET LE STYLE

Un sujet organisé en motifs n'est pas une œuvre. C'est une ébauche qu'il faut achever : pour employer le langage technique des classiques allemands, c'est un « contenu » (*Gehalt*) infiniment supérieur à la simple « matière » (*Stoff*), mais qui doit encore recevoir la « forme » (*Form*). La forme, c'est l'expression vivante et artistique du sujet; le travail de la forme pour un poète est un travail de langue et de style.

Les qualités du sujet traité, les qualités des motifs choisis sont aussi celles de la forme. Comme eux, elle sera objective et générale, c'est-à-dire qu'elle recherchera l'expression concrète capable de s'appliquer non pas à un cas particulier, mais à tous les cas analogues.

Le caractère plastique des *Élégies romaines* frappe le lecteur le moins averti : elles évoquent des scènes, des portraits, et l'on devine, à travers le poète, l'artiste qui a étudié les chefs-d'œuvre de la statuaire. Comment Goethe a-t-il donné à ses vers ce relief marmoréen ? Il est certain qu'une expression diffuse perd de sa précision et de sa fermeté. La brièveté a toujours été une des qualités éminentes de la langue de Goethe; dans sa jeunesse, il la devait à un instinct heureux; mais, après son retour d'Italie, il en fait un principe raisonné. C'est ainsi que l'omission de l'article, fréquente chez les premiers poètes qui avaient essayé de renouveler la poésie allemande aux sources antiques, est un procédé constant dans les *Élégies romaines*. C'est un

moyen d'alléger la phrase, et de lui donner, en apparence au moins, une portée beaucoup plus générale. Les exemples sont si nombreux qu'il est inutile de les rassembler tous. A tous les cas, dans toutes les positions du substantif, l'article défini ou indéfini peut manquer. Parfois cette absence frappe peu, parce qu'il s'agit de substantifs désignant des objets de signification extrêmement étendue. Par exemple :

« ... heller als nordischer Tag (1). »

Dans ce cas, le substantif est déterminé par un adjectif; dans d'autres, il est seul :

« Folgte Begierde dem Blick... (2). »

L'article indéfini manque dans :

« ... (Pfeile) mit frisch geschliffener Schärfe (3). »

La même tendance se manifeste dans l'emploi des cas. Ainsi l'accusatif est employé de préférence aux cas obliques surtout régis par des prépositions; par exemple :

« ... Wachende fliegt sie vorbei (4); »

où l'accusatif se rapporte moins au verbe littéral qu'à l'idée contenue dans la particule séparable, et qui est celle de « tromper » (*betrügen*), exprimée sous cette forme au vers précédent. Notons un véritable cas d'accusatif absolu qui ne s'explique que par un verbe actif sous-entendu :

« Einen Drück der Hand, ich sehe... (5). »

(1) VII, 10.

(2) III, 8.

(3) III, 5.

(4) IV, 21.

(5) XIII, 45.

Goethe obtient encore des effets de brièveté dans une multiplicité de cas qu'il est impossible de ramener à l'unité d'une rubrique grammaticale. Tantôt il coordonne à un participe passé un complément déterminatif introduit par une préposition et dépendant d'un terme sous-entendu, et ce complément occupe la place et joue le rôle d'un adjectif qualificatif :

« Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe,
« Dringen die andern (Pfeile)... (1); »

tantôt il supprime le verbe substantif ailleurs que dans les cas réguliers où il se trouve rejeté comme auxiliaire à la fin d'une proposition subordonnée. Dans l'exemple :

« Immer die mächtige Göttin, doch war sie... (2) »

on suppose facilement « war » dans le premier membre de l'opposition, parce qu'il apparaît dans le second; dans :

« ... Herrliche Thaten geschehn ! (3) »

la suppression de « sind » donne plus de rapidité à l'exclamation.

La manière dont Goethe emploie les adjectifs et les participes est surtout caractéristique de ses préoccupations. D'une manière générale il préfère l'attribut à l'épithète. Épithète d'un substantif, le qualificatif (adjectif ou participe) est soumis au cas du nom et par suite à la déclinaison. L'attribut au contraire ne se décline pas; il est donc moins lourd, tout en restant clair, puisque la terminaison du substantif indique son rôle dans la proposition. D'autre part, uni au nom d'une manière intime, l'adjectif perd de

(1) III, 5 et 6.

(2) XIX, 5.

(3) XIX, 32.

son indépendance et aussi de sa portée; détaché de lui il acquiert une valeur propre, une importance générale. Voici un exemple typique :

« Gar verdrieszlich ist mir einsam das Lager zu Nacht (1) »

où l'idée de « einsam » est mise en relief par la position du terme. Notons encore :

« Was der geheiligte Kreis seltsam in Bildern verbarg (2) »

Goethe avait d'abord écrit « seltsamer Bilder » (3), puis il a détaché le qualificatif qui devient un véritable adverbe, et obtient plus brièvement un sens plus fort (4).

Ce qui prouve l'importance de l'attribut, c'est sa position indépendante dans la proposition. Dans le premier exemple cité, il est seul, au voisinage immédiat du substantif qu'il qualifie, et ce substantif est au nominatif comme sujet du verbe. Mais il n'en est pas toujours ainsi :

« ... hebet Cythere

« Blicke der süßen Begier, selbst in dem Marmor noch feucht (5) »

Ici l'adjectif attribut se rapporte à un substantif à l'accusatif, complément direct du verbe, et ce cas est très fréquent (au contraire on n'en relève pas où l'attribut se rapporte aux cas obliques); en outre il est séparé du substantif et par son propre complément, et par le complément

(1) XVIII, 4.

(2) XII, 22.

(3) Cf. variantes de l'édition de Weimar, *op. cit.*, p. 411-424.

(4) Il arrive que le qualificatif (adjectif ou participe) suive le substantif et soit accompagné de l'article. C'est un véritable hellénisme que Goethe emploie déjà dans *Iphigénie*. Cf. dans les *Élégies romaines* : « Nach Bacchus dem Weichen, dem Traumenden » (XI, 9, etc.). L'article est ici nécessaire, puisqu'il s'agit de noms propres.

(5) XI, 10.

du substantif. Deux attributs coordonnés peuvent être séparés, par exemple, par le substantif :

« Trübe der Himmel und schwer... (1) »

Il arrive aussi que l'attribut s'accompagne d'un qualificatif qui, pareil à un adverbe, fait corps avec lui, et que ces deux éléments logiquement indissolubles se trouvent dans la proposition éloignés l'un de l'autre :

« Froh empfind' ich mich nun auf klassischem Boden begeistert (2). »

Signalons enfin l'emploi du superlatif dit élatif, c'est-à-dire du superlatif relatif pour indiquer un degré très élevé d'une qualité. Ces cas se rendent d'ordinaire par le superlatif absolu formé du positif et d'un adverbe de degré. Mais la première forme est plus brève :

« ... nur in den Aether nach mir
« Blickt der würdigste Mann... (3). »

Toutes les remarques précédentes s'appliquent aussi bien aux participes qui, par leur nature et leur rôle, sont semblables aux adjectifs. Notons du reste que Goethe, au moins dans ses œuvres classiques, fait du participe, surtout présent, d'après le modèle du latin, un très fréquent usage. Les participes offrent un triple avantage. D'abord ce sont des formes brèves qui peuvent indiquer une foule de rapports. Ensuite ils font corps avec la proposition et permettent d'arriver à ces formules synthétiques où s'unissent étroitement le déterminant et le déterminé, ce qui

(1) VII, 3.

(2) V, 1. — Goethe recherche ces groupes de qualificatifs qui unissent pour ainsi dire la nuance à la couleur. Cf. encore :

« Schalkhaft munter... » (IV, 11)

où les deux termes, dans la première rédaction, étaient séparés par une virgule.

(3) XIX, 16, 17.

n'est guère possible dans nos langues modernes analytiques qui doivent recourir si souvent aux propositions complétives. Enfin ils conservent quelque chose de ce caractère actif qui est au fond de la plupart des verbes et qui disparaît dans les adjectifs.

Le cas le plus simple est celui où le participe remplace un mode personnel coordonné au verbe :

« ... das mich versengend erquickt? (1) »

Goethe avait d'abord écrit : « versengt und erquickt ». La forme définitive exprime avec plus de concision et plus de force la liaison des deux faits. Parent de ce cas est celui où le participe correspond à une proposition relative ou à une proposition déterminative annoncée par « indem » :

« ... Amor der Fürst, königlich schützend, verlieh (2). »

Parfois il marque un rapport de causalité :

« Fürchtet, Römisch gesinnt, wüthende Gallier nicht (3); »

ou un rapport de temps :

« Wenn die Beere, gereift, Menschen und Götter entzückt (4). »

Il peut indiquer aussi simplement l'état du sujet, quand il accomplit une action :

« Heuchelnd kam er zu mir : ... (5). »

Des emplois plus particuliers du participe sont de véri-

(1) I, 6.

(2) II, 16.

(3) II, 18.

(4) VIII, 6.

(5) XIII, 2. Goethe avait d'abord écrit « heuchlerisch ».

tables imitations des langues classiques et produisent des expressions d'une concision antique. Par exemple un participe présent ou passé accompagne l'article et devient ainsi un substantif qui équivaut à un nom accompagné d'une proposition déterminative :

« ... ergriff die Eilende... (1)

« Rasch die Verschlungenen umschlang, fest die Geniessenden hielt (2).

« Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag (3). »

Dans ce dernier exemple, comme dans les tournures grecques analogues, l'article défini représente le pronom personnel de la première personne.

Enfin voici un emploi purement antique du participe passé :

« Deren verwandelte List manchen Heroen betrog (4). »

Il s'agit de Thétis qui trompe ses adorateurs en changeant de forme. La manière la plus simple de développer l'expression est peut-être la suivante. « List » signifie par métonymie : « die Listige »; il suffit de construire le participe indépendamment et de lui faire marquer un rapport de cause : « die Listige betrog, verwandelt... » Nous retrouvons là une construction familière à notre poète. Mais avouons qu'il atteint la limite extrême où la concision confine à l'obscurité, sinon dans l'idée du moins dans l'expression.

Ainsi Goethe vise à la brièveté. Pour l'atteindre, il s'efforce de retrancher du discours les éléments qui ne sont pas absolument nécessaires, et il unit les termes en des synthèses d'où la pensée jaillit plus vigoureuse. En même temps il rompt les groupements de la syntaxe usuelle et renforce

(1) IV, 29.

(2) XIX, 46.

(3) VII, 4.

(4) IV, 20.

ainsi, en les isolant, la portée de certaines expressions. Dans tous les cas l'ordre des mots tend à rendre l'ordre réel des idées, et Goethe introduit dans la construction allemande traditionnelle une liberté comparable à celle du grec ou du latin.

Un cas très simple, c'est celui où il sépare, par un ou plusieurs mots, le complément au génitif, du substantif qu'il détermine :

« Gäben die Hälfte mir gern ihres erworbenen Ruhms (1), »

D'autres fois l'adjectif décliné est séparé d'un pronom auquel il se rapporte :

« Größeres sahest du nichts... (2). »

ou bien l'apposition est éloignée du terme qu'elle détermine :

« (Fama) Steht mit Amorn, ich weisz, meinem Gebieter, im Streit (3). »

Un adverbe modifiant un terme défini de la proposition n'est pas placé dans le voisinage immédiat de ce terme et semble se rapporter à toute la proposition :

« ... wenn wir besonders

« Weihrauch köstlicher Art Einer der Göttlichen streun (4). »

Un cas extrêmement fréquent est celui où entre le sujet et le verbe s'intercalent des éléments qui, parfois, peuvent devenir très longs. Régulièrement cette construction n'est permise que dans la proposition subordonnée où le verbe

(1) X, 2.

(2) XV, 27.

(3) XIX, 2.

(4) IV, 7, 8.

se rejette à la fin. Chez Goethe elle est souvent employée dans la construction dite inversion. Voici quelques exemples tirés de la même élégie :

- « ... kranket auf Jahre das Herz (1).
 « ... es habe sich lange die Göttin... (2)
 « So erzeugte die Söhne sich Mars!... (3). »

La variante du dernier exemple est particulièrement instructive. Goethe avait d'abord écrit : « so erzeugt sich Mars zwey Söhne », tout aussi régulier au point de vue prosodique. Mais la fin de la proposition est une place importante; le mot qui l'occupe se trouve en vedette. Or, d'après l'ensemble de l'élégie, l'important n'est pas le nombre de fils que Mars a engendrés, mais que Mars précisément se soit conduit d'une certaine manière. Voulant faire ressortir ce nom destiné à fasciner sa maîtresse et excuser sa propre faute, le poète rompt l'ordre syntaxique consacré (4).

Pour mettre en relief le sujet d'une proposition principale, Goethe le détache en tête et le reprend ensuite par un pronom à la place normale :

- « Diese Göttin, sie heisst Gelegenheit... (5). »

Parfois dans ce cas le sujet véritable, repris par le pronom, suit le verbe :

- « Aber sie eile herbei, die schön bezeichnete Stunde! (6) »

(1) III, 4.

(2) III, 9.

(3) III, 17.

(4) Voici un exemple où l'étendue des termes intercalés semble atteindre son extrême limite : « Habe sie schwarz und streng aus altem Basalt der Aegypter. » (IV, 5).

(5) IV, 17.

(6) XV, 47.

Même procédé quand il s'agit du régime direct du verbe :

« Diese Gestalten, ich formte sie selbst!... (1) »

Goethe semble jouer avec la construction dite inversion. Tantôt il l'introduit dans une proposition principale qui suit une proposition subordonnée elle-même invertie, et l'on sait que dans ce cas il est habituel de mettre « so » ou tout autre terme analogue devant la principale, à moins d'employer, comme beaucoup de poètes, la simple construction directe :

« Ueberfällt sie der Schlaf, lieg' ich und denke mir viel (2) »

Tantôt il soumet à l'inversion une proposition principale indépendante, sans motif apparent, et donne ainsi à sa langue une allure populaire :

« Wird doch nicht immer geküsst... (3). »

Il ne s'astreint pas davantage à l'ordre de la proposition subordonnée. Très souvent il rejette le sujet, qui doit suivre le relatif ou la conjonction, à la fin, au voisinage du verbe :

« Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel? (4) »

« Die (die Stunden) mit begierigem Blick selig der Mahler genieszt (5); »

Parfois aussi le verbe n'occupe pas la dernière place :

« ... indem ich...

« ... die Hand leite die Hüften hinab? (6) »

(1) XIII, 13.

(2) V, 14.

(3) V, 13. L'inversion avec *doch* est très fréquente dans la langue courante.

(4) III, 10.

(5) XV, 32.

(6) V, 7, 8.

La même liberté dont il use à l'intérieur de la proposition, Goethe se la permet dans l'enchaînement des divers membres de la phrase. C'est ainsi qu'il intercale entre une proposition relative et son antécédent non seulement le verbe dont ce dernier est sujet, mais encore plusieurs compléments de ce verbe :

« Auch ihr Uebrigen fahret mir wohl, in groszen und kleinen
« Circeln, die ihr mich... (1). »

Une proposition relative précède la principale qui la régit, et, par une construction habituelle aux langues classiques, le relatif est placé avant son antécédent qui est le sujet de la principale :

« Welchen Amor empfiehlt, köstlich bewirthe ist er (2). »

Une proposition complétive introduite par « (um) zu » prend place entre le sujet et le verbe d'une proposition à un mode personnel :

« Ahn' ich die Wege noch nicht, durch die ich immer und immer,
« Zu ihr und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit? (3) »

La langue des *Élégies romaines* nous apparaît déjà concise et souple, très vigoureuse. Mais nous n'avons encore considéré que ses éléments les plus complexes : expressions formées de plusieurs termes, propositions, phrases. Les mots eux-mêmes appellent maintenant notre attention. Car le mérite d'un écrivain, d'un poète surtout, ne se manifeste peut-être nulle part mieux que dans le choix des mots et dans la manière dont il les emploie.

Les *Élégies romaines* ne renferment, à de rares exceptions près, que des termes usuels : ni mots dits poétiques, comme

(1) II, 5, 6.

(2) XIII, 8.

(3) I, 7, 8.

s'il y avait un vocabulaire poétique différent du vocabulaire courant; ni archaïsmes ou néologismes, ni formations propres à l'auteur, qui fassent violence au génie de la langue. Mais de ces mots, qu'il puise au fonds commun, Goethe tire des effets remarquables. Notons d'abord qu'il tend à les employer dans leur acception étymologique (1). Il n'y a rien là d'un procédé : le poète qui fuit l'abstraction, dont la pensée cherche autant que possible à se réaliser en images, arrive tout naturellement à retrouver, sous le terme habituel, la force concrète qui l'animait d'abord et qu'un long usage a peu à peu abolie. Dans ce vers, par exemple :

« ... im Traum schien er zu wallen... (2) »

le dernier verbe est pris dans le sens qu'il avait en moyen haut allemand : « se mouvoir brusquement tantôt en montant, tantôt en descendant » (3). Ici il s'agit d'un mouvement en zigzag accompli par un homme; mais l'image reste la même. Aujourd'hui le mot ne se dit plus au propre que des fluctuations d'un liquide ou des ondulations d'une matière souple, et surtout au figuré des mouvements de l'âme.

Un terme pour lequel Goethe montre une affection particulière est le verbe « sich bequemen » :

« (Demeter) Sich gefällig einmal auch einem Helden bequemt (4).
« ... den Arm, der sich dem Halse bequemt (5). »

Le verbe apparaît dans le sens premier de l'adjectif « bequem » dont il vient et signifie : « s'adapter ». De là une

(1) Cf. O. PNIOWER, *Goethe Jahrbuch*, XIX Bd, 1898, S. 237 : *Zu Goethes Wortgebrauch*.

(2) XII, 16.

(3) H. PAUL, *Deutsches Wörterbuch*.

(4) XII, 24.

(5) XIII, 37.

image hardie, dans le premier exemple cité, où l'on ne verrait d'abord qu'une expression obscure.

Le substantif « Bildung » avait encore fréquemment au dix-huitième siècle le sens de « Gestalt », conformément à la signification primitive du suffixe « -ung » qui indique non seulement une action, mais aussi le résultat d'une action (1). Goethe l'emploie dans cette acception :

« ... laszt auf der Bildung mich ruhn! (2) »

et ce mot est plus expressif que tout autre, parce qu'il s'y mêle une nuance qui fait penser à l'artiste modelant un beau corps. De même « artig » venu de « Art » a d'abord signifié « convenablement adapté (3) », avant de vouloir dire « convenable en soi-même », par suite « agréable ». Le sens primitif apparaît ici :

« ... und wuszt' es artig zu machen,
« Dasz ich... (4). »

Il arrive aussi à Goethe d'employer certains termes dans des acceptions nouvelles sans exemple dans l'histoire de la langue. L'expression : « das Gold bedenken (5) » peut s'expliquer ainsi. Le verbe « bedenken » désigne l'activité du raisonnement appliqué à déduire des conséquences en vue d'une conclusion, comme dans l'exemple typique : « die Folgen einer That bedenken », qui peut s'abréger en : « eine That bedenken ». Inversement, il faut développer l'expression de Goethe en celle-ci : « das Ausgeben des Goldes bedenken », et le sens s'éclaircit par l'idée d'hésitation qui sort sans peine de celle de raisonnement. « Das

(1) Cf. HEYSE LYON, *Deutsche Grammatik*, 1900, S. 190.

(2) XIII, 46.

(3) H. PAUL, *op. cit.*

(4) XV, 11, 12.

(5) II, 24.

Gold bedenken », cela veut dire : « Das Gold sparsam ausgeben », et l'on voit comment le poète a renouvelé une expression courante. De même quand il écrit : « hartes Gericht dulden (1) », « Gericht » est synonyme de « Gerichtsspruch ». Le sens primitif de ce mot se trouve dans l'expression : « Gericht halten » et désigne l'activité du juge. Goethe, par un procédé de création familier à toutes les langues, lui fait désigner le résultat de l'activité, ici : le jugement, la sentence.

Les poètes anciens, surtout latins, ne sont pas restés sans influence sur la manière dont Goethe use de certains mots. C'est ainsi que l'exemple :

« So ihr lieben Musen, betragt ihr wieder die Länge (2) »

rappelle tout à fait le classique : « tempus fallere (3) ». Certaines expressions semblent des traductions littérales de latinismes. Dans le vers :

« ... reich drückte den Acker die Saat (4), »

« drücken » rend « premere (5) » dans le sens de « recouvrir en pressant ». De même dans :

« Wenig Hütten zeigten sie (die Höhen Rom's) erst... (6) »

le verbe « zeigen », avec un nom de chose comme sujet, rap-

(1) IV, 15.

(2) XV, 49.

(3) Cet emploi de « betrügen », ignoré de l'allemand moderne, se trouve chez les poètes du Moyen Age :

« ich hân... die Stunde alsô betrogen »

(*Tristan*, 17,110.)

(4) XII, 28.

(5) *Æn.*, IV, 147.

(6) XV, 39.

pelle l'emploi d' « ostendere (1) ». Enfin, à l'imitation des langues classiques, en particulier du grec, Goethe forme des mots composés. Mais il le fait avec beaucoup plus de goût et d'art que ses prédécesseurs, Klopstock ou Voss, par exemple. Les *Élégies romaines* n'offrent qu'un mot de ce genre : le substantif « Städtebezwingerin (2) », provenant d'un verbe actif accompagné de son régime direct, ce qui est un cas tout à fait normal en allemand.

On ne saurait terminer ce paragraphe sur le vocabulaire de Goethe sans parler de ses expressions préférées. Certains mots semblent avoir pour lui un charme particulier; ils étendent, par l'usage fréquent qu'il en fait, peu à peu leur signification et finissent par devenir les représentants typiques d'une idée, d'un sentiment, parfois très complexes et particuliers à l'auteur (3). Ces mots, dans les *Élégies romaines*, sont en général des adjectifs. Cela tient sans doute à ce que l'adjectif est, de tous les termes, un de ceux dont la signification est la moins fixe. Désignant par définition les qualités des êtres et des choses, il est par nature un terme abstrait; car la qualité n'existe pas en dehors d'un sujet et c'est l'analyse mentale qui la sépare. L'homme qui écrit est donc plus maître de l'adjectif que du nom commun par exemple. D'autre part, le passage constant des propriétés du monde physique à celles du monde moral confère à l'adjectif, pour ainsi dire, une mobilité essentielle que l'invention de l'écrivain peut exploiter pour son propre compte.

Un seul substantif peut rentrer dans cette étude : « der Blick » remplaçant d'une manière constante : « das Auge ».

(1) STACE, *Theb.*, 6, 90.

(2) XX, 3.

(3) Ce fait avait déjà frappé les premiers critiques qui ont étudié la langue de Goethe, Lehmann en particulier. Mais les premières recherches sérieuses sur ce point sont de R. M. MEYER, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, L. Jahrgang, 96 Bd, 1896. Son article intitulé : *Studien zu Goethes Wortgebrauch* a la valeur d'un programme. Les études de O. PNIOWER dans le *Goethe Jahrbuch*, Bd XIX, 1898, sont une continuation de celles de Meyer.

Nul doute que Goethe n'ait trouvé dans l'usage cette métonymie habituelle à la plupart des langues. Mais il n'attend pas qu'elle s'impose d'elle-même à son esprit. L'étude des variantes montre que de parti pris il substitue « Blick » à « Auge », toutes les fois qu'il avait d'abord écrit ce mot (1). Et si l'on n'est pas frappé d'expressions comme « böser Blick » ou même « naszer Blick » courantes en prose, on ne lit pas sans surprise :

« ... Thränen entquollen dem Blick (2). »

Cette préférence décidée de Goethe pour « Blick » est peut-être née en partie du commerce avec les poètes latins qui écrivent couramment « acies » et même « lumen » pour « oculus ». Et s'il est attiré par ces termes, c'est qu'ils lui paraissent plus expressifs : Goethe voulait que « l'œil devint lumière », et le mot « regard » fait mieux penser au rayon éclatant que le mot « œil ».

Parmi les adjectifs qui se pressent à côté de ce substantif isolé, l'un des plus fréquents est l'épithète de nature par excellence dans un sujet érotique : « lieblich ». L'amante du poète est : « mein liebliches Mädchen » (3), et ce n'est pas là une qualification quelconque. « Lieblich » est aujourd'hui et était déjà au temps de Goethe un de ces termes décolorés qui n'ont presque rien gardé de leur éclat primitif. Ordinairement il signifie « aimable, gentil ». Mais, à l'origine, le suffixe « lich » indiquait que le sujet possédait, plus que tout autre, la qualité désignée par le substantif radical d'où dérivait l'adjectif. « Lieblich », que Goethe emploie dans ce sens, veut donc dire : « qui a la qualité de l'amour » et « liebliches Mädchen », « amoureuse », en don-

(1) Par exemple, XI, 9 « Blicke der süßen Begier » remplace la leçon primitive : « Augen voll süßen Begier ». On trouve de même : XV, 32 « Blick selig » au lieu de « Aug glücklich », XIX, 34 « erblickt » au lieu de « gesehen »

(2) VI, 28.

(3) IX, 5.

nant à ce mot toute sa force (1). Le poète étend cet adjectif à des cas nombreux et variés. Non seulement l'amante, mais ses actes ont le don de l'amour :

« ... lieblich

« Gab sie Umarmung... zurück (2). »

Tout ce qui vient d'elle en est paré, comme toutes les parties de sa personne, et, si ses propos sont pleins d'amour (3), son sein l'inspire (4), son sommeil l'exprime (5), et la lampe même, que le poète fait allumer en attendant Faustine, l'annonce (6).

L'Amour, personnification mythologique, nous apparaît généralement sous ces traits : « lose » ou « schalkhaft ». Que signifie le premier de ces mots (7)? L'Amour est un trompeur qui prend plaisir au dépit et à la colère d'autrui. D'ailleurs il n'est pas foncièrement méchant; son caractère est plutôt un mélange d'espièglerie et de malice; on dirait un enfant gâté qui s'indigne quand tous ses caprices ne sont pas satisfaits. C'est ce caractère complexe que Goethe a voulu exprimer d'un mot, et la signification assez vague sans doute du terme qu'il a choisi se précise par l'emploi qu'il en fait. Quant à « schalkhaft » (ou « schalkisch »), c'est un qualificatif d'Hermès (8) aussi bien que d'Amour (9). Cette parenté avec le dieu des voleurs en dit long sur la nature et les mœurs du personnage. Il n'a pas, il est vrai,

(1) Cf. une argumentation analogue d'O. Pniower à propos de « liebevoll », *art. cit.*

(2) IV, 29, 30.

(3) XIII, 31, « liebliche Rede ».

(4) V, 7, « des lieblichen Busens ».

(5) V, 17, « in lieblichem Schlummer ».

(6) XIV, 6, « Lämpchen, lieblicher Bote der Nacht ».

(7) XIII, 34, « Amor der lose ».

XIX, 35, « der lose Knabe ».

(8) XI, 7, 8.

(9) XIII, 2, « Amor bleibt ein Schalk ».

le privilège exclusif de ces épithètes. Le poète qui a séduit la nièce du vieillard, reçoit celle de « lose » (1). Les amants qui fêtent la fête de l'Amour et de la fécondité sont : « schalkhaft munter (2) », ce qui veut dire que, dans la joie de leurs ébats, il y a un peu d'égoïsme et de dédain pour le reste du monde ignorant leur bonheur.

Un critique (3), étudiant quelques expressions typiques de la langue de Goethe, a consacré un article d'un intérêt philologique et psychologique à la fois à ce terme : « das Stille » (ou « die Stille »). Ce mot se présente dans les *Élégies romaines* une fois sous la forme du neutre pris comme substantif, et deux autres fois comme adjectif proprement dit. Le silence dont il s'agit ici est essentiellement religieux :

« ... still verehren wir alle Dämonen (4), »

et, l'amour étant considéré comme un mystère, nous lisons :

« ... das Fest im Stillen freudig begehen ! (5) »

Mais dans le second exemple, je note une nuance qui n'est pas dans le premier ; tandis que le premier silence n'est que le signe extérieur de l'adoration du croyant effacé et muet devant les dieux, le deuxième s'accompagne d'une joie contenue ; tandis qu'au premier se mêle un sentiment de crainte, au moins de timidité, dans le deuxième s'épanouit cette douce volupté intérieure qui ne se communique pas aux profanes. Et ce cas nous amène tout naturellement à cet autre :

« ... den stillen Genuss reiner Betrachtung... (6). »

(1) XVI, 9, « den losesten Vogel ».

(2) XV, 11.

(3) R. M. MEYER, *op. cit.*

(4) IV, 14.

(5) XII, 7.

(6) XIII, 48.

L'amant contemple le corps divin de sa bien-aimée et l'émotion que lui procure ce spectacle est silencieuse. Sans doute, il s'agit d'un silence réel; mais on voit qu'il ne sera pas de longue durée : bientôt le poète heureux apprendra au monde son « secret ». Il faut surtout penser au calme de l'âme absorbée dans la contemplation de la beauté, à cet état où les passions se taisent et où le désir amoureux lui-même se change en un sentiment esthétique très pur.

Ainsi Goethe exprime, en un seul terme, les nuances les plus délicates de sa riche pensée. Cet effort pour enrichir et animer des mots parfois très courants est un des moyens par lesquels il donne à la langue des *Élégies romaines* la concision et le relief. Ces deux qualités maîtresses distinguent aussi le style de cette œuvre.

Notons d'abord la vivacité des débuts. Un certain nombre d'élégies (1) commencent par des apostrophes adressées soit à des personnes, soit à des êtres inanimés. C'est une manière commode d'entrer dans le sujet sans préambule oiseux, bien connue des poètes anciens. D'ailleurs, le vocatif semble avoir la prédilection de Goethe. Il l'emploie non seulement au début, mais dans tout le cours d'un poème; et il s'adresse non seulement à son amante, à Rome, à la société, aux divinités... mais il interpelle les pierres, les rues, les tavernes, les liens amoureux qui le retiennent captif. D'une manière générale, il tend à substituer à la troisième personne du récit la seconde, habituelle au dialogue. Quoi d'étonnant à ce qu'il recoure parfois au style direct? Les reproches de Faustine (2), le discours d'amour (3), la conversation du poète et de l'esclave (4), celle des deux amants (5), les paroles de la Renommée et de l'Amour (6),

(1) I, II, III, XI, XII.

(2) VI.

(3) XIII.

(4) XIV.

(5) XVI.

(6) XIX.

tous ces exemples montrent que Goethe sait rompre à propos l'ampleur monotone de la narration.

L'inversion (1) sert également à donner aux débuts plus de vivacité. Goethe réserve des effets analogues pour la fin de ses poèmes. En un distique, en un vers ou un simple hémistiche, il ramasse une conclusion rapide qui, par sa brusquerie même, se détache de l'ensemble. C'est ainsi que l'idée de la première élégie est condensée dans ces derniers vers :

« Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
« Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom (2). »

Cette vivacité s'accorde très bien avec la très grande simplicité de ton qui règne dans toutes les *Élégies romaines*. Un seul exemple : Goethe veut exposer la querelle de la Renommée et d'Amour; en un distique il annonce le sujet, puis il ajoute, pour introduire son récit :

« Wiszt auch ihr, woher es entsprang, das Beide sich hassen?
« Alte Geschichten sind das, und ich erzähle sie wohl. »

Ce dernier vers a une allure de bonhomie populaire tout à fait remarquable dans une œuvre classique (3).

Qu'on ne demande donc pas à ce style la pompe trop froide des longues descriptions ni la subtilité artificielle des figures de rhétorique. Le thème de Rome est par excellence descriptif et l'on sait quel parti certains écrivains en ont tiré. Goethe semble avoir redouté l'excès et recherché volontairement la sobriété la plus rigoureuse. Il est vrai qu'il a rarement cultivé la description et qu'il l'a de bonne heure reconnue très vaine. Il y a beaucoup de peintures

(1) IV, V, IX, XI, XV, XIX.

(2) Cf. également les élégies II, III, IV, V, VI, XII, XIII.

(3) Cf. une tournure analogue, V. Hugo, *Le Cimetière d'Eylau*, 8.

dans *Werther* ; mais elles ont moins pour but d'évoquer des visions précises, bien qu'elles y réussissent souvent, que d'éveiller en nous ces émotions qui, sans cesse, circulent des choses au cœur de l'homme. Déjà dans ses *Lettres de Suisse* (1^{re} partie), l'auteur refuse aux descriptions le pouvoir de suggérer à l'esprit une image ou même une simple idée des objets. Dans les *Lettres* et *Notes* d'Italie, les passages sont nombreux où il renonce à décrire. Il est curieux qu'au temps où il apprend à voir les choses, Goethe ne se soucie plus de les montrer dans ses ouvrages. Ou plutôt il abandonne les méthodes courantes. La description que j'appellerais volontiers sentimentale, la description objective et détaillée lui paraissent également insuffisantes. Il leur substitue d'abord une sorte de description scientifique. La 2^e partie des *Lettres de Suisse* et les relations des voyages postérieurs en fournissent des exemples. Goethe ne cherche plus à faire un tableau complet ni même vivant : il fixe les traits essentiels, nécessaires dans le style le plus impersonnel possible. Ces notes lui rappelleront des souvenirs exacts, et les étrangers ne pourront les utiliser avec fruit qu'en présence des objets eux-mêmes ou qu'après les avoir vus de leurs yeux. Et c'est de ce principe qu'il faut partir pour comprendre le procédé poétique que Goethe inaugure dans les *Élégies romaines*. Il ne veut pas remplacer la vision directe, mais provoquer des associations d'idées : à cela le nom suffit, accompagné parfois d'un adjectif très simple.

Deux fois, la Ville éternelle se dresse devant le lecteur des *Élégies romaines*. Rien de plus banal que les mots dont se sert le poète. Dans la première élégie, il note : pierres, hauts palais, églises, ruines, colonnes ; dans la quinzième : hautes façades, coupoles, obélisques. Mais qu'on prenne maintenant une description de Chateaubriand ou de M^{me} de Staël et qu'on en recueille le contenu substantiel : qu'y trouve-t-on autre chose que ces simples termes : pierres,

ruines, palais, etc.....? Seulement, leurs longs développements ennuiant parfois, leurs couleurs brillantes ne peignent que des ombres confuses au prix de la réalité. Goethe ne pense pas que la poésie puisse rivaliser avec la peinture et, nous nous plaisons à reconnaître sur ce point l'influence de Lessing et de son *Laokoon* (1).

Les figures de style sont également rares dans les *Élégies romaines*. Nous avons déjà mentionné une forme d'anacoluthie. Goethe aime aussi la répétition qui consiste à introduire deux parties parallèles d'une phrase ou d'un vers par le même terme :

« Bin ich endlich nicht jung, bin ich nicht einsam genug. »
« Dir Hexameter, dir Pentameter,... (2). »

Il est probable que les modèles latins ont influencé le poète; mais il est certain qu'il obéissait aussi à un secret besoin d'harmonie et de rythme dans l'expression comme dans la pensée.

La figure poétique par excellence, c'est la comparaison. Tous les poètes en usent et ils la recherchent quand l'inspiration naturelle ne la leur suggère pas. Mais les bonnes comparaisons sont rares : pour être justifiées, elles doivent ou correspondre à un rapport réel des choses ou servir à expliquer un terme, à l'éclaircir tout au moins à l'aide d'une image plus familière, plus frappante. Aussi une sage critique a-t-elle pu à bon droit se défier de la comparaison et en condamner l'abus. Goethe observe à son égard une sévère mesure : dans les 460 vers des *Élégies romaines*, nous n'en relevons guère qu'une dizaine.

Deux sont empruntées à la mythologie grecque : l'épisode

(1) Il est bien entendu que, quand nous parlons de description, il s'agit seulement de paysages ou d'objets immatériels (œuvres d'architecture, etc.). Les scènes, au contraire, où l'homme intervient, sont fréquentes dans les *Élégies romaines*.

(2) XX, 20, 21.

homérique de Mars et de Vénus pris au filet de Vulcain (1), et l'histoire de Midas (2). Et sans doute elles conviennent tout à fait au ton général des *Élégies* et, bien que savantes, elles ne sont pas cherchées. Mais malgré l'art avec lequel Goethe les a mises en œuvre — surtout la première : c'est tout un tableau en quelques vers, aussi précis et plus court que dans l'*Iliade* — elles ont le tort d'être trop classiques. Habituelles à la poésie alexandrine et aux élégiaques romains, ce sont des ornements qui nous arrivent un peu défraîchis par un long usage. De même, quand Goethe nous montre les dangers des plaisirs amoureux sous la forme de « serpents venimeux parmi des roses (3) », ces restes d'allégorie, qui ne se décident pas à mourir, nous semblent très suspects. Érudit aussi, mais plus neuves, sont deux comparaisons qu'on pourrait dire historiques. L'une rapproche les discussions politiques qui assomment le poète dans son pays, de la scie qui poursuivait peu auparavant l'Anglais en voyage accueilli partout sur l'air de *Malbrough* (4). L'autre assimile les amants, qui implorent la faveur de toutes les divinités, aux Romains victorieux qui leur dressaient à toutes des autels (5). Cette dernière comparaison a le mérite de grandir la personnalité des amants et de prêter à l'amour le sérieux des desseins politiques.

Goethe prend aussi un certain nombre de comparaisons dans la nature et ce ne sont pas les moins frappantes. Les femmes « portent la fidélité », comme « elles portent leurs enfants, sous le cœur (6) ». L'amante, dans les premières années de sa vie, ne savait plaire à personne, pas même à sa mère : elle ressemble à la vigne dont « la fleur n'a ni forme

(1) XIX, 44-52.

(2) XX, 7-14.

(3) XIII, 6.

(4) II, 9-12.

(5) IV, 3-6.

(6) VI, 23-24.

ni couleur, mais dont le fruit, une fois mûr, ravit les hommes et les dieux (1) ». Peut-être Goethe doit-il à ses études de botanique cette rencontre si heureuse de son imagination. Mais les deux plus belles comparaisons des *Élégies romaines* viennent de l'image du feu. L'amour est un feu, que le soupçon jaloux peut un instant chercher à étouffer, mais qui se rallume toujours : « Le feu prend un éclat sombre et fume un court instant, quand l'eau qui tombe en torrent cache la braise ardente. Mais la flamme se purifie vite, elle chasse les vapeurs qui l'obscurcissent et, avec un éclat nouveau et plus puissant, elle jaillit brillante (2). » Ou bien, comme l'amante sait réveiller au matin le feu qui couve sous la cendre, elle sait faire renaître la passion qui s'apaise après la jouissance du plaisir (3).

La comparaison de l'amour avec une flamme est ancienne. Mais l'art de Goethe la renouvelle. Il ne se contente pas de répéter les formules de ses devanciers qui ont pu inspirer son imagination. Il compose un tableau à l'aide d'éléments variés : il le voit, et c'est sa vision qu'il confie à ses vers. C'est pourquoi il ne copie jamais et imite à peine. Ses comparaisons elles-mêmes sont la plupart du temps autre chose que de simples ornements du style. En rapprochant un fait, une situation, d'un fait ou d'une situation plus connus de la légende ou de l'histoire, le poète les fait mieux comprendre ; en tout cas, il les rend plus naturels et en augmente la portée. En comparant une circonstance de la vie morale à une circonstance de la vie matérielle, il illustre par des images précises et vivantes le sentiment qui risquait de demeurer obscurément enveloppé dans les replis de l'inconscient.

Goethe tend donc à donner à son style une apparence concrète. W. Scherer, généralisant sans doute des observations de ce genre, a écrit que tout, dans les *Élégies romaines*,

(1) VIII, 5-6.

(2) VI, 31-34.

(3) IX.

était « scène et action (1) », et cette remarque est pleine de justesse. Parfois on oppose, au point de vue de la forme, la poésie lyrique de Goethe et celle de Schiller. On montre comment les plus belles pièces de ce dernier — la *Résignation*, par exemple — révèlent un tempérament dramatique. Il y a dans l'ensemble des divisions en actes et, à l'intérieur de ces actes, se dessinent nettement des scènes, et, dans ces scènes, rien de froid, rien d'immobile. Sans doute Goethe ne possède pas — au moins dans son âge classique — un tempérament dramatique aussi développé. Mais il a une qualité qui en fait partie : le don de la vue (2). On a dit que Schiller au théâtre apportait surtout l'instinct du mouvement et Goethe celui de la situation. Et, d'une manière générale, cela est vrai. Le caractère profond de l'âme de Schiller, c'est la tendance, l'effort qui se déploie. Ce que Goethe a surtout désiré, c'est voir. Tandis que Schiller voudrait agir sur le monde, Goethe cherche à le réfléchir en lui-même et à le reproduire dans ses œuvres. « Tout est scène » dans ses poèmes, écrit Scherer : c'est-à-dire qu'il y a mis des tableaux précis qu'il sait nous faire voir ; mais comme il a aussi, à son double titre d'artiste et de savant, un sentiment très vif de la vie, il ne perçoit pas et ne rend pas seulement les formes et les contours des objets, mais encore les mouvements qui les animent. D'une manière toute spontanée, les motifs de ses *Élégies romaines* se traduisent en scènes ; c'est ainsi que nous entendons l'amante reprocher sa conduite au poète, tandis que nous voyons l'attitude gênée de celui-ci. Quand Goethe veut dire son bonheur à Rome, il se transforme en suppliant et adresse une prière à Jupiter. Pour expliquer la réputation douteuse qui s'attache aux amants, il invente l'épisode de la Renommée et d'Amour : nous assistons à la querelle, nous voyons ses débuts et ses conséquences. Mais cette puissance créatrice

(1) *Lit. Gesch.*, S. 550.

(2) Cf. R. M. MEYER, *Goethe. Jahrbuch*, XIV, 1893 (*Goethes Art zu arbeiten*).

n'aurait guère lieu de surprendre, si elle se bornait à ces scènes générales dont les modèles se trouvent un peu partout. Il faut la rechercher jusque dans le détail pour l'estimer à son juste prix. Scherer cite comme exemple typique la courte élégie où le poète dédie son œuvre aux Grâces (1). « Là, il représente, écrit cet auteur, en quatre distiques, sept dieux et déesses avec une sûreté et une vérité telles dans la caractéristique, il emploie des moyens si purement poétiques, il précise si bien par des verbes, par des images actives, leur âme et leur physionomie tout à la fois, il les rend si vivants pour l'œil, qu'il est clair que c'est moins Properce qu'Homère qui a consacré son art ; de même c'est la théorie poétique de Lessing et de Herder, tirée d'Homère, et qu'il s'était assimilée dans sa jeunesse, qui rejoint ici les plus riches expériences plastiques et organise avec un art sans égal la plus digne des matières (2). » Cet exemple fort bien choisi est loin d'être unique. Faut-il citer les quatre tableautins de la troisième élégie ? « ...Héro jette un regard à Léandre parmi la fête bruyante : vite l'amant se précipite tout brûlant dans le flot nocturne, ... » et voilà résumé en deux vers inoubliables un long épisode de l'*Anthologie*. Les scènes d'amour sont tout aussi évocatrices, soit que le poète nous dise la tête bouclée reposant sur son bras ou la main de l'amante endormie conservée dans sa main. Scherer a raison de prétendre que Goethe a eu pour maître véritable en ce genre Homère, et qu'il a bien profité des leçons de la critique allemande. Lessing, en particulier, dans son *Laokoon*, insistait sur ce point, que très souvent Homère, au lieu de peindre une scène achevée, montre comment elle se constitue. De même Goethe ne présente pas Hercule et Omphale, par exemple, une fois métamorphosés par Amour, il déroule la métamorphose sous les yeux du lecteur (3).

(1) XI.

(2) *Loc. cit.*

(3) XIX, 25-30.

C'est cet idéal plastique et vivant que Goethe entend réaliser dans les *Élégies romaines* ; nous n'avons voulu, dans cette longue analyse, que signaler les moyens par lesquels il arrive, dans la matière inconsistante et rebelle de la langue, à sculpter des formes, à rendre des expressions et des mouvements.

* * *

Le travail de la forme

Sans doute, la nature et l'étude avaient préparé Goethe à être un merveilleux artiste de la forme. Mais il n'a pas atteint la perfection sans efforts. Les *Élégies romaines*, telles que nous les lisons aujourd'hui, sont loin d'être ce qu'on appelle d'ordinaire un premier jet. Les variantes (1) des divers manuscrits ou des premières éditions témoignent du travail qui les a amenées à leur état définitif. Il ne saurait être question de commenter tous ces documents : plus d'une fois, Goethe a changé un mot, un vers pour des raisons d'ordre purement prosodique ; d'autres fois, aucune considération prosodique, linguistique ou stylistique ne semble motiver le changement ; il répond à un besoin secret de l'artiste, et nous ne parvenons pas toujours à nous l'expliquer. Les cas mêmes qui relèvent de notre étude sont fort nombreux. Nous les groupons en classes, nous contentant, pour chaque classe, de donner un ou deux exemples caractéristiques.

Avant d'entrer dans le détail du texte, il faut remarquer qu'il n'a plus tout à fait son ampleur originale. Goethe a fini par arrêter à 20 le nombre des *Élégies romaines* lors de la publication dans les *Heures* en 1795. Primitivement, il y

(1) Imprimées en partie par G. v. LÖPER, *Weim. Ausg.*, I, 1, 411-424.

en avait au moins 24 (1). La première des élégies supprimées vante l'inutilité du luxe en amour; la deuxième est une déclaration de guerre enflammée aux maux physiques qui, dans les temps modernes, accompagnent trop souvent les plaisirs amoureux; les deux autres sont des priapées dans le goût antique. Goethe renonça à les publier pour ne pas effrayer le public des *Heures*; les conseils de Herder eurent leur part dans cette détermination, tandis que Schiller se montrait moins timide. Il est vrai que la deuxième de ces élégies, par un réalisme abusivement médical, et la quatrième, par une obscénité très grosse, sortent des limites du bon goût (2).

Le souci de ne pas blesser la pudeur d'un public peu ou point habitué à la forte nourriture des poètes anciens a aussi inspiré plusieurs variantes importantes. Ainsi Goethe, après avoir raconté qu'à Rome, pendant le jour, il feuillette les vieux ouvrages, déclare que, les « nuits, Amour lui fournit d'autres occupations (3) ». Primitivement, il avait écrit, avec moins d'ambages : « Mais la nuit, j'ai volontiers mes mains à un autre endroit. » Cérès, amoureuse de Jason, a « cédé à un héros (4) »; d'abord elle s'était « couchée sur le dos ». De même les dieux déclarent qu'il est bon « de reposer sur le sein » de Vénus (5); à l'origine, ils préféreraient reposer « entre ses cuisses ».

Goethe s'efforce également de garder la justesse du ton. L'inspiration a ses défauts que la réflexion doit ensuite corriger. Le poète fait, dans la deuxième élégie, l'éloge de son amante; il vante son indifférence pour les futilités de

(1) Les quatre élégies non publiées se trouvent dans le manuscrit du sigle H 51, tandis que le manuscrit des *Heures* porte le sigle H 50; communiquées par LÖPER, *loc. cit.*

(2) Une trace de ce réalisme trop antique est restée dans un vers de l'élégie XIX (60), où sont énumérés des exemples de perversion amoureuse.

(3) V, 5.

(4) XII, 24.

(5) XIX, 48.

la politique et les cancans du monde; voulant montrer à quel point elle vit pour l'amour et rien que pour lui, il ajoutait d'abord: « Elle s'inquiète à peine du nom de l'homme auquel elle s'est donnée! » Exagération manifeste, qu'il remplace dans la rédaction définitive par ce trait plus vraisemblable et plus humain: « Elle s'inquiète avec empressement des désirs de l'homme auquel elle s'est donnée (1). » Tantôt Goethe supprime un passage que la délicatesse de son cœur a dû réprouver à la lecture. C'est ainsi que, dans la deuxième moitié de la dix-huitième élégie, il explique pourquoi Faustine fait son bonheur. Primitivement, au vers 9 succédait un distique dont l'hexamètre marquait une restriction préliminaire peu flatteuse: « Elle pourrait être plus belle, plus intelligente, de plus haute naissance... » Tantôt il renonce à des termes ou à des tournures, sans doute parce qu'ils sont trop familiers et par suite déplacés. Par exemple l'expression: « quand le sommeil la surprend (2) », a remplacé cette autre: « quand mon petit trésor (*Schätzchen*) s'endort ». On attribuera au même souci de rester dans le ton dominant de l'œuvre, la suppression en deux passages (3) du pronom indéfini, « man », qui a une allure lâche et imprécise, et l'introduction de la tournure passive.

Mais, d'une manière générale, c'est pour donner à sa langue et à son style les caractères typiques déjà étudiés que Goethe polit et repolit ses poèmes. Il substitue couramment le singulier au pluriel venu d'abord sous sa plume:

« Kirch' und Palast » au lieu de « Paläst' und Kirchen (4). »

(1) V, 20.

(2) V, 14.

(3) XIII, 8; X, 4.

(4) I, 9.

Notons aussi le changement d'une forme longue en une forme brève :

« je » au lieu de « jemals » (1)

« Mauern Rom's » au lieu de « Mauern von Rom (2). »

De même Goethe supprime très souvent l'article. Le désir de mettre en relief un terme important au début ou à la fin de la proposition ou du vers explique aussi un grand nombre de variantes. Citons entre autres exemples :

« So erzeugte die Söhne sich Mars »

au lieu de :

« So erzeugte sich Mars zwey Söhne » (3)

« Eine Welt zwar bist du, o Rom »

substitué à :

« Zwar du bist, o Rom, die Welt »

qui, lui-même, avait remplacé :

« Zwar du bist die Welt, o Rom (4) »

La recherche du terme propre est un des soucis constants du poète. Ainsi, pour parler du « bois sacré » de l'Ida, il avait d'abord employé le mot « Wald », qu'il remplace par celui plus précis de « Hain (5) ». De même « dem schrillenden Felsen », où le terme de « schrillen », en parlant d'un rocher, est évidemment inexact, devient :

« ... dem schallenden Felsen... (6) »

qui est habituel. Parfois Goethe n'a pas trouvé du premier

(1) XII, 9.

(2) XII, 12.

(3) III, 17.

(4) I, 13.

(5) III, 10.

(6) XX, 19.

coup la substitution heureuse. Il a dû se corriger deux fois avant d'arriver à l'expression satisfaisante. Ainsi, à propos de la déesse Occasion qui agace les paresseux, il avait d'abord écrit :

« Schlummernde necket sie lang... (1). »

L'adverbe lui paraît impropre. Et de fait, comment une action de la déesse sans cesse en mouvement saurait-elle durer longtemps? Il lui substitue « viel », et ce n'est qu'après avoir essayé cet intermédiaire incolore et imprécis qu'il trouve le mot juste « stets » qui marque la répétition incessante d'une action. Il arrive aussi qu'un terme qui peut convenir d'une manière absolue à un autre terme auquel il se rapporte, ne corresponde pas à l'idée générale du passage. C'était le cas dans :

« ... dringt prasselnd die Flamme hinauf (2). »

Goethe veut dire que la flamme, un instant étouffée sous la fumée, la chasse bientôt et en ressort avec un nouvel éclat. On comprend qu'il devait préférer à « prasselnd », qui désigne le crépitement du feu, « leuchtend », qui signifie « brillant ».

Goethe s'efforce aussi de découvrir le terme le plus expressif. C'est ainsi qu'à la première version :

« Blonde Flechten, ihr habt, römische Ketten, mich nun. »

où le verbe « haben », quoique pris dans son sens étymologique fort de « retenir », risque de passer inaperçu, il substitue celle-ci :

« Und umwunden bin ich, römische Flechten, von euch (3). »

(1) IV, 22.

(2) VI, 34.

(3) IV, 32.

où le nouveau verbe est à la fois plus pittoresque et plus fort. La nouvelle forme évite également une apposition dure et presque maladroite.

Le poète ne se contente pas de substituer un terme à un autre : il lui arrive d'ajouter véritablement un terme et par là même une idée nouvelle; il lui suffit pour cela de raccourcir par un moyen quelconque le reste du vers. Par exemple, parlant de la flamme qui chasse la fumée, il avait d'abord dit :

« ... sie jagt die Dämpfe von hinnen. »

En supprimant l'adverbe de lieu inutile, il arrive à la forme :

« ... verjagt die trübenden Dämpfe (1), »

qui ajoute un qualificatif approprié. De même le poète, qui n'a pas encore découvert le temple d'Amour, se compare à un voyageur; ce voyageur, il en fait d'abord un homme consciencieux « qui profite de son voyage » :

« ... der eine Reise benutzt. »

Cette formule incomplète devient :

« ... sich auf der Reise beträgt »

moins expressive encore. Finalement Goethe revient à sa première idée, mais la précise par un adverbe dont le sens est capital dans la proposition :

« ... schicklich die Reise benutzt (2). »

Ajoutons enfin quelques cas où des raisons de pure

(1) VI, 33.

(2) I, 10.

78 ÉTUDE LITTÉRAIRE SUR LES ÉLÉGIES ROMAINES DE GOETHE
euphonie doivent avoir causé les variantes du texte. Un
pentamètre (1) commençant par ces mots :

« Dich Aurora, hat... »

suivait un hexamètre dont le début était :

« Dich, Aurora,... »

Pour échapper à la répétition, Goethe a modifié le pentamètre de la manière suivante :

« Hat, Aurora, dich... »

Il semble éviter aussi avec soin la rencontre de deux groupes atones en « —en », bien qu'ils lui permettent de composer un dactyle très pur :

« Menschen und Götter entzückt »

au lieu de :

« Götter und Menschen entzückt (2) »

« Ruhet und drucket den Arm »

au lieu de :

« Drucket ruhend den Arm (3). »

Pareillement Goethe supprime le choc désagréable à l'oreille de deux sons en « ir » :

« Gerne denk'ich mir dich als ein... »

au lieu de :

« Gerne denk'ich in dir mir ein... (4) »

ou la rencontre de deux homonymes :

« Wenn das Volk... » au lieu de : « dasz das Volk... (5). »

(1) XIII, 34.

(2) VIII, 6.

(3) XIII, 38.

(4) VIII, 4.

(5) VI, 3.

Inversement il paraît avoir voulu produire, au moins une fois, un effet d'harmonie imitative. Ayant d'abord écrit :

« (Hermes) Wendet zur Seite den Blick schalkhaft und zärtlich zugleich (1). »

il remplace « schalkhaft » par « schalkisch », portant ainsi de quatre à cinq le nombre des sons « i » dans le vers. Ne peut-on voir, dans la profusion de ce son caractéristique du rire, l'expression d'un esprit moqueur et sarcastique?

Ces quelques exemples montrent avec quel soin Goethe a travaillé la langue et le style des *Élégies romaines* jusque dans les plus minutieux détails. Il a su composer difficilement des poèmes faciles, et c'est une haute leçon de conscience artistique que donne l'étude de ses patients efforts (2).

(1) XI, 8.

(2) On attendrait ici un chapitre sur la prosodie. — Il nous a semblé d'un médiocre intérêt de faire la statistique des cas où Goethe, par exemple, a allongé une syllabe brève ou employé la césure penthémimère. Le poète lui-même, dans une conversation avec Eckermann (25 févr. 1824) a signalé la véritable question à traiter : l'influence secrète du mètre sur le sentiment que provoque en nous un sujet déterminé. Écrites en petits vers, les *Élégies romaines* seraient effrontément érotiques : elles doivent, au contraire, leur noblesse et leur sérénité réelles à l'emploi de l'hexamètre épique. — Pour qui ne veut pas se payer de mots, il y a là un problème musical et psycho-physiologique qui dépassait notre portée et le cadre de cette étude.

CHAPITRE VI

CONCLUSION — ANTIQUITÉ ET CLASSICISME

Un critique a écrit que les *Élégies romaines* sont « foncièrement antiques » (1), et c'est l'idée qui doit aussi résulter de toute notre étude. Mais cette œuvre n'est pas un pastiche. Le sujet sort de la vie même de l'auteur; la forme est inspirée des principes de l'art antique, sans copier pourtant les modèles antiques. Comment expliquer cette originalité réelle en dépit des apparences? C'est que Goethe, en Italie, s'est mis définitivement en communion avec l'art et avec l'âme de l'antiquité. Affranchi du christianisme, il renoue la chaîne qui lie l'homme à la nature et surmonte la sentimentalité malade de cette religion pour établir en lui le règne de la raison. L'amour réaliste qu'il chante est un culte rendu à la Vénus de Sophocle ou de Lucrèce; dans Rome, qu'il célèbre, il a trouvé la clarté, la force et l'harmonie intérieures, toutes les qualités antiques par excellence. Il a également déchiffré l'énigme de l'art grec, œuvre à la fois de raison et d'imagination. Car c'est la raison qui assigne son but à l'art, et c'est l'imagination qui lui découvre, sous les fluctuations éphémères de la réalité, le monde vrai des types éternels qu'il a justement pour mission de reproduire. Quant à la forme, elle doit donner à l'œuvre la vie, condition de toute beauté. Cet idéal esthétique fut-il vraiment celui des anciens? Goethe le pensait.

(1) O. PNIOWER, dans son jugement sur les conclusions du travail de Bronner, *Jahresb. f. n. d. Lit. Gesch.*, 1893, IV, 8 c., 18.

Mais il l'a conquis par tant d'efforts, il l'a cultivé avec tant de ferveur, qu'il lui appartient en propre. N'est-ce pas là un titre suffisant à l'originalité? Ajoutons qu'il y avait à introduire la technique antique dans la langue allemande, « cette matière détestable, poison de la vie et de l'art » (1), une redoutable difficulté. Les *Élégies romaines* ne seraient-elles qu'une traduction, qu'elles n'en auraient pas moins une rare valeur.

Cet accord sur les principes de l'art, légitime non seulement l'emploi de la technique antique, mais aussi celui de la mythologie. Pour Goethe le panthéon des Grecs est la première création de leur génie national ; les dieux, des types achevés d'humanité ; l'Olympe, un monde où se reflètent, dans toute leur pureté, les traits essentiels du nôtre. D'un autre point de vue, ce sont des formes générales qu'a éprouvées la pratique assidue d'artistes d'élite et qu'il n'est ni possible ni même désirable de changer. Le poète y puise d'habitude des sujets de comparaisons pour éclairer un cas particulier : tels les exemples d'amours héroïques ou de châtiments divins, l'épisode d'Ariadne et de Thésée, celui de Mars et de Vénus, l'histoire de Midas. Goethe enrichit même la mythologie : il constitue de toutes pièces une déesse Occasion qui est mieux qu'une allégorie d'érudit, et il invente une querelle d'Amour et de la Renommée qui illustre de la manière la plus saisissante une pensée abstraite. Il est vrai que sa conception, par certains côtés religieuse, de l'amour, le rapprochait des Grecs qui, dans leurs mystères, avaient célébré Aphrodite et Dionysos : quoi d'étonnant à ce qu'il emprunte ou imite leurs symboles qui recélaient pour lui des vérités profondes? D'autre part, Rome, théâtre de ses poèmes, était pleine de souvenirs de l'époque où il était « plus aisé de rencontrer un dieu qu'un homme ». Quand Goethe parle de ses murs sacrés,

(1) GOETHE, *Venetianische Epigramme*, 29.

ce n'est pas une simple figure de style : cette ville, où il se découvrait lui-même, il la révérait comme le croyant son Dieu; et sa prière à Jupiter exprime une reconnaissance sincère. Ces raisons expliquent qu'il ait su rendre vivants les personnages et les scènes de la mythologie dont l'emploi, d'habitude, donne aux œuvres des modernes un aspect si froid et même si faux.

Si les *Élégies romaines* sont antiques, nous pouvons dire qu'elles sont également classiques. Au moins ne trahissons-nous pas la pensée de Goethe en identifiant ces deux termes. Mais on voit qu'il y a des degrés dans le classicisme. Un moderne peut approcher de l'art grec sans l'atteindre; il peut le faire revivre véritablement; il peut même, parfois, exagérant ses principes, dépasser l'antiquité elle-même. Il semble que Goethe ait parcouru ces trois stades et que les *Élégies romaines* correspondent à celui du juste milieu. Il serait exagéré de prétendre que le séjour en Italie ait renouvelé complètement l'idéal artistique de Goethe, et que la première œuvre qu'il compose à son retour soit sans comparaison avec ses aînées. *Iphigénie*, *Le Tasse*, *Werther* même sont déjà classiques en quelque mesure. Mais l'apparence, même dans les drames, ne peut faire oublier le sujet trop purement « sentimental » au sens où Schiller a défini ce terme. Si maintenant nous considérons l'*Achilléide*, par exemple, nous devons avouer que Goethe a passé le but en voulant mieux le toucher. A l'*Achilléide* il manque la vie, parce que le poète n'y a rien mis de son cœur. C'est l'artiste seul qui joue avec la forme pure, et ce qu'il produit est une espèce de reconstitution archéologique qui le dégoûte lui-même. Plus tard il fait servir la forme antique moins à exprimer le monde concret que le monde de sa pensée. Les mots ne recouvrent plus des objets ou des phénomènes de la nature, mais des concepts ou des visions intérieures. C'est toujours la même technique que Goethe emploie; mais il est obligé d'en exagérer la portée. La

langue devient abstraite, le style symbolique, et l'expression, plastique encore à la surface, mais cessant de recéler une image sensible, perd tout caractère poétique. Entre les deux périodes se placent les années heureuses qui virent éclore les *Élégies romaines* (1). Ici l'accord est aussi complet que possible entre la matière et la forme; et comme le poète voit les personnages et les scènes qu'il évoque dans son imagination, il arrive aussi à les faire voir en un relief saisissant. C'est pourquoi dans l'œuvre de Goethe et même dans la littérature moderne, nous donnons une place à part à ces poèmes, fruits d'un long culte d'hellénisme, d'une disposition naturelle rare, d'une volonté artistique unique (2).

(1) Auxquelles nous joignons volontiers *Hermann et Dorothée*.

(2) A la fin de ce travail, et pour justifier une admiration qui peut paraître excessive, citons une seule autorité : celle du poète qui a le mieux connu Goethe : Schiller. Dès les premiers jours il considéra les *Élégies romaines* comme une œuvre unique du « bon génie poétique » (Lettre à Goethe du 28 octobre 1794). Dans son traité *du Naïf et du Sentimental*, il les a appelées à la fois « poétiques, humaines et naïves ». A qui connaît la valeur de ces termes dans la langue de Schiller, il semble que la mesure des éloges soit épuisée. Mais plus tard encore, quand Goethe eut enrichi la collection de ses œuvres classiques, Schiller lui écrivait le 20 février 1802 : « J'ai lu ces jours-ci vos *Élégies* (et vos *Idylles*) et je ne puis vous dire de quelle vie nouvelle et intense je me sens remué et ranimé au contact de ce véritable génie poétique. Je ne sais rien de plus haut même dans votre œuvre; jamais vous n'avez exprimé votre personnalité et le monde d'une manière plus pure et plus complète. »

APPENDICE

HISTOIRE DES ÉLÉGIES ROMAINES (1)

Dans ses lettres au duc de Weimar et à Herder, de la fin de l'année 1788 et du début de l'année 1789, Goethe signale, sans aucun détail, des *Erotica* qui renferment le premier germe des futures *Élégies romaines* ; le terme d' « Élégie » lui-même se rencontre pour la première fois dans les lettres au duc du mois d'avril 1789.

Or Goethe a quitté Rome le 23 avril 1788 pour rentrer à Weimar le 18 juin de la même année. W. v. Humboldt (2) avait déjà remarqué que les lettres d'Italie ne laissent supposer en aucune manière que le poète ait travaillé à des élégies avant son retour en Allemagne. Il faut pourtant noter que le manuscrit de vingt élégies livré à l'impression en 1795 et écrit par Goethe, porte à la page 21, au-dessous du titre *Erotica romana* (barré et remplacé par celui de *Elegieen*) la mention « Rom, 1788 », et que, dans une lettre du 4 juillet 1791, le poète parle à son éditeur Göschen d'un petit livre d'élégies composé à Rome.

Comment concilier ces divers témoignages? Remarquons d'abord que le silence de Goethe en Italie ne prouve nullement qu'il n'y ait pas commencé une œuvre poétique. Et surtout il convient de ne pas exagérer la rigueur de

(1) Nous avons cru devoir rejeter à la fin de notre étude cette question de pure érudition, d'ailleurs d'un intérêt fort restreint, mais qui a suscité de la part des critiques allemands de longues et violentes controverses.

(2) *Ges. Werke*, 2, 215.

pareils documents. Ainsi Goethe, faisant paraître (1) la treizième élégie au mois de juin 1791, l'accompagne de la mention « Rom, 1789 » qui contient une erreur évidente soit de date, soit de lieu, puisqu'il a quitté Rome en 1788. A la lettre à Göschen, comme à la chronologie des œuvres par Riemer-Eckermann (2), on peut objecter la chronologie que Goethe a lui-même établie sous le titre de *Selbstanzeigen* et qui, sous la rubrique 1790, range, entre autres travaux, les *Élégies romaines* et les *Épigrammes vénitiennes*. N'oublions pas surtout que, d'après Goethe lui-même, sa véritable muse fut Christiane Vulpius, rencontrée à Weimar au mois de juin 1788. « Une heureuse liaison domestique, écrit-il dans les *Annales* de 1790, me donna le courage et le goût d'élaborer et de rédiger les *Élégies romaines*. Je me mis aux *Épigrammes vénitiennes* immédiatement après. » Dans la *Campagne de France*, il dit qu'après le retour d'Italie, « dans la solitude des bois et des jardins, dans les ténèbres de la chambre noire, il aurait vécu tout à fait solitaire, si une heureuse liaison domestique n'avait su le charmer et le reconforter dans cette période étrange ». Les *Élégies romaines*, les *Épigrammes vénitiennes* sont de cette époque.

Ces textes, mieux que des dates suspectes ou des indications hâtives, apportent des témoignages dignes de considération. Si l'on prend maintenant les lettres de Goethe au duc Charles-Auguste et à Herder pendant l'automne de l'année 1788 jusqu'au début de l'année 1790, on suivra le poète dans son travail. Il se met à la tâche après avoir terminé l'*Apothéose de l'Artiste* au mois de septembre 1788 et la poursuit activement durant toute l'année 1789. Ni le *Fragment de Faust* qu'il rédige, ni le *Tasse* qu'il achève ne l'en détournent. Un passage d'une lettre au duc (3)

(1) *Berliner deutsche Monatsschrift*, II, 185.

(2) Hempel, 36, 679.

(3) 10 août 1789.

montre qu'il porte à l'œuvre nouvelle un intérêt beaucoup plus vif qu'au drame, dont l'inspiration lui devenait de jour en jour plus étrangère. Les mois d'avril et de mai de l'année 1789 semblent avoir été les plus féconds (1). Il lit quelques élégies à Wieland qui les juge avec intelligence et bienveillance. Le 20 novembre 1789 Goethe mande au duc : « Si vos rêves, comme vous m'écrivez, ont un contenu héroïque et philosophique, les miens sont actuellement tout à fait érotiques et philosophiques, et n'en sont pas plus désagréables. » Le début de l'année 1790 voit s'achever l'œuvre, comme le prouvent deux lettres du 3 avril à Herder et au duc : « Mes élégies sont finies, écrit-il au premier; il n'y a plus trace de cette veine en moi. Par contre, je vous apporte un livre d'épigrammes qui, je l'espère, sentiront la vie. » Et au second : « Mes élégies ont atteint leur total le plus élevé et le petit livre s'arrêtera là. Par contre je rapporte un *libellus epigrammatum* qui aura, je l'espère, votre approbation. »

Cependant, ce simple exposé des documents originaux ne permet pas encore de dater l'œuvre, ou du moins de déterminer, avec une certitude absolue, le moment précis où Goethe l'a conçue, ni de refaire l'histoire des *Élégies romaines*. Sur le premier point la question se pose de la manière suivante : Goethe a-t-il commencé les *Élégies romaines* en Italie ou seulement après son départ ? La majorité des documents confirment la deuxième hypothèse, mais n'excluent pas nécessairement la première. N'est-il pas possible de tirer de leur silence apparent des signes favorables à une conclusion différente ? N'est-il pas permis, en outre, de retrouver, avec quelque vraisemblance, l'état primitif de ces poèmes ? Goethe ne semble-t-il pas nous mettre sur la voie, quand il date son manuscrit de Rome 1788 ; quand il donne à sa maîtresse le nom italien de Faustine, ne fait-il pas

(1) Cf. lettres au duc du 9 avril et du 12 mai.

allusion à un épisode précis de sa vie romaine, qu'il a commencé à exprimer en vers à Rome même? Enfin n'emploie-t-il pas toujours, à propos de ses élégies, des expressions comme « élaborer, rédiger » (*ausarbeiten, redigieren*) qui supposent l'existence d'une première ébauche quand il s'est mis à la tâche à Weimar?

H. J. Heller (1) a d'abord tenté, en 1863, de formuler une hypothèse vraiment critique. L'année suivante apportait une réfutation très acerbe de Düntzer (2). Trente ans plus tard, Fr. Bronner (3) de Vienne produisait une théorie radicalement opposée, en un point, à celle du premier.

Heller est surtout frappé du ton antique des élégies. Aussi recherche-t-il dans les littératures classiques, chez les élégiaques romains en particulier, les modèles de Goethe et il trouve entre le poète moderne et ses devanciers une ressemblance si étroite, qu'elle ne peut s'expliquer que par une étude très attentive et une imitation très exacte. Rome lui paraît le seul lieu convenable pour un tel travail. C'est donc à Rome, au commencement de l'année 1788, que Goethe a conçu et esquissé son œuvre; l'enthousiasme qu'éveillent en lui les élégiaques romains lui inspire le désir de rivaliser avec ces modèles; et de même, que la lecture de l'*Odyssée* à Naples et en Sicile lui suggère un drame dont il écrit aussitôt quelques scènes, de même durant son second séjour à Rome, étudiant Properce et Ovide, il s'exerce à les imiter. D'ailleurs, le nom de Frédéric II, cité dans la dixième élégie, permet de dater au moins ce poème avec certitude: Goethe apprit à Rome la mort du roi de Prusse, et c'est sous le coup de cette nouvelle qu'il a rangé le grand roi dans une galerie de héros amoureux, où il semble quelque peu déplacé. De quelle nature ont été ces premiers essais? Les travaux de

(1) *N. Jahrb. f. Phil. u. Päd.*, Bd 88 : *Die antiken Quellen von Goethes elegischen Dichtungen*.

(2) *Ibid.*, Bd 90 : *Goethes elegische Dichtungen in ihrem Rechte*.

(3) *Ibid.*, Bd 148 : *Goethes römische Elegieen und ihre Quellen*.

prosodie et de métrique qui occupèrent Goethe et Moritz à Rome ne peuvent s'entendre uniquement des iambes d'*Iphigénie* : la pièce fut rapidement achevée et le mètre iambique n'offrait plus au poète, déjà exercé, de difficultés réelles. Il ne peut donc s'agir, quand Goethe parle des leçons que lui donnait Moritz, que de l'hexamètre, nouveau pour lui, et dont la mesure est, en allemand, fort délicate. Goethe veut surtout acquérir plus de dextérité dans l'emploi d'une forme antique qui le séduit : l'invention devient secondaire; il se contente de traduire ou de transposer les passages les plus caractéristiques de ses lectures, sans songer à composer un ensemble. Un exemple au moins prouve la vérité de cette hypothèse : c'est la traduction des distiques d'Ovide gémissant sur les douleurs de l'exil, qui se trouve à la fin du *Deuxième séjour à Rome*. Ce qui devait plus tard devenir les *Élégies romaines* n'a donc été à l'origine, c'est-à-dire en Italie, qu'un exercice de versification du même genre que la traduction de *Reineke Fuchs*. Mais, sans la liaison avec Christiane Vulpius, ces matériaux seraient sans doute restés sans emploi. Christiane a été la muse qui, allumant au cœur de l'homme une ardente passion, a donné au poète le désir et la force d'assembler ces éléments épars, de les animer d'une inspiration unique et sincère. Une érudition très approfondie permet à Heller, dans sa série d'articles, d'indiquer les « sources antiques » de Goethe, tandis que, grâce à une observation très attentive, il reconstitue la composition de chaque élégie, en discerne les éléments primitifs et la manière dont l'auteur les a réunis avec plus ou moins d'adresse. Ajoutons que Goethe n'a pas épuisé, dans ses *Élégies romaines*, toute sa provision de traductions et d'adaptations : le reste est passé dans les *Épigrammes vénitiennes*, ce qui explique la parenté de ces deux œuvres contemporaines et que Goethe nomme presque toujours ensemble.

Telle est, dans ses grandes lignes, la théorie de Heller.

Seule elle lui semble capable d'expliquer pourquoi Goethe a placé à Rome un épisode de Weimar, ainsi que la présence, dans les *Élégies romaines*, de motifs ou d'épisodes entièrement fictifs : la scène de jalousie (1), par exemple, ne se comprend pas sans les modèles romains. D'ailleurs Heller ne prétend en aucune façon rabaisser le mérite de Goethe. Au contraire, il met à diverses reprises le lecteur en garde contre une fausse interprétation de sa théorie, donne souvent ses citations latines ou grecques comme des rapprochements possibles, non comme les sources certaines d'une imitation directe, et exprime, en concluant, son admiration pour la poésie de Goethe. En réalité, cet enthousiasme tardif se concilie mal avec le procédé de travail que le critique assigne à son auteur. Une œuvre ainsi construite est difficilement originale et dépasse à peine la sphère de la poésie érudite. C'est en ce sens que Düntzer répondit au critique berlinois. Nous n'insisterons pas sur cette réponse ni sur la réplique de Heller. Dès les premiers mots, Düntzer donne à la discussion un ton hautain et agressif qui n'est pas celui de l'impartialité scientifique; fort de sa réputation, il accable son adversaire de tirades pleines d'orgueil et de mépris, qui, souvent, ont le tort de ne rien réfuter et de prouver très peu. Heller a sans doute raison quand il signale le dépit de Düntzer en face d'une théorie nouvelle qu'il voudrait avoir lui-même inventée. Mais il faut avouer qu'il ne s'élève guère lui-même au-dessus de son contradicteur (2). Au mépris injustifié il oppose une ironie facile qui va jusqu'à s'exercer parfois en distiques d'un goût douteux ! Ses articles ne sont plus qu'un long panégyrique de ses idées, et dans les objections les mieux fondées il ne trouve qu'une confirmation éclatante de sa théorie. En réalité, ces débats n'ont qu'un intérêt polémique et obscur-

(1) VI.

(2) *N. Jahrb. f. Phil. u. Päd.*, 1865, Bd 92 : *Goethes Elegieen und Epigramme und ihre Erklärer*.

cissent plutôt le problème. Sachons gré pourtant à Düntzer d'avoir voulu, comme l'annonce le titre de son article, rétablir les Élégies « dans leur droit » d'œuvre originale. Il s'interdit d'ailleurs toute hypothèse positive : il se contente de placer la composition de ces poèmes dans les mois qui vont du printemps 1789 à celui de l'année 1790, et d'accorder une influence indéniable aux modèles anciens, sans dire en quoi elle consiste.

Bronner entreprend de réfuter les deux points principaux de la théorie de Heller et de leur substituer des hypothèses indiscutables. Sur un ton plus doctrinal et avec une érudition plus poussée, s'il est possible, il montre d'abord que Goethe, loin d'avoir voulu rivaliser en aucune manière avec les élégiaques romains à Rome, ne les y a même pas lus. Pour cela il s'appuie sur un passage d'une lettre à Knebel, du 25 octobre 1788, où Goethe, revenu en Allemagne, remercie son ami de lui avoir procuré le « trio des poètes » (*das Kleeblatt der Dichter*). Il s'agit évidemment des élégiaques romains dont les œuvres se reliaient d'ordinaire ensemble. D'autre part, le *Carnet de Rome* (1) ne parle pas d'un pareil achat. Goethe ne possédait donc pas les élégiaques à Rome; par suite il ne les y a pas lus. Un passage du *Voyage en Italie*, à la date du 18 août 1787, confirme ce témoignage : « Moritz étudie actuellement les antiquités. Nous allons nous promener le soir et il me raconte le sujet de ses méditations de la journée, ce qu'il a lu dans les auteurs; et ainsi se comble cette lacune que mes autres occupations me forceraient de laisser subsister et que je ne pourrais remplir que plus tard et avec peine. » C'est dire assez — si les auteurs en question sont les poètes classiques, comme le contexte permet de l'affirmer, — que Goethe ne les connaissait que d'une manière indirecte : comment donc se serait-il mis à leur école? A ces arguments

(1) *Römisches Notizbuch*, in *Schriften der Goethe Gesellschaft*, 2, 402.

particuliers, dont la rigueur est à peine apparente, on en préférera peut-être un autre, de portée générale, que Bronner oppose à M. Lichtenberger. Ce dernier accorde quelque vraisemblance à la théorie de Heller. « Il paraît plus naturel, écrit-il (1), qu'un poète d'intuition comme Goethe ait dépeint la beauté de Rome au moment où il la contemplait, plutôt que d'après des réminiscences souvent trompeuses. Nous trouvons d'ailleurs dans les élégies des peintures analogues à celles de ses lettres d'Italie : n'est-il pas vraisemblable que ces traits communs appartiennent à la même date et que Goethe traduit en vers ce qu'il vient d'exprimer en prose ? » A quoi Bronner répond par un passage d'une lettre à Schiller où Goethe témoigne d'une pratique artistique opposée : « Je ressens encore d'une manière très curieuse l'effet de mon voyage. Les matériaux que j'ai ramassés chemin faisant ne peuvent trouver d'emploi, et je suis hors d'état de faire quoi que ce soit. Je me rappelle avoir autrefois ressenti le même état, et plusieurs cas, plusieurs circonstances m'ont appris que des impressions doivent exercer longtemps en moi une action secrète, avant de s'assujettir au travail poétique. » La réplique (2), placée sous la plume de Goethe, nous semble très favorable à la thèse de Bronner.

Quant à l'état primitif des *Élégies romaines*, il faut se le représenter comme un ensemble de ces *Erotica* dont il est si souvent question dans les lettres de Goethe. Celui-ci ne pouvait plus songer à dire son amour en chansons (*Lieder*) comme autrefois; cette forme toute lyrique n'était

(1) *Étude sur les poésies lyriques de Goethe*, 1882, p. 187.

(2) Notons simplement que, du seul point de vue polémique, elle manque en partie son but : car si Bronner s'était donné la peine de tourner le feuillet, il aurait trouvé que M. Lichtenberger (*op. cit.*, p. 189) fait, au nom de Goethe lui-même, toutes réserves sur la portée de sa première remarque. Il cite les mots du poète qui répète à plusieurs reprises que « l'on ferait bien, séjournant à Rome des années, d'observer un silence pythagoricien », que « quand sa plume veut tracer des mots, les images du pays fertile, de la mer ouverte, des îles vaporeuses, de la montagne fumante, paraissent toujours devant ses yeux et que les organes lui manquent pour exprimer tout cela. »

plus compatible avec son nouvel idéal d'art. Il recourt d'abord aux trochées serbes non rimés qu'il avait employés à Rome pour la première fois, et c'est dans ce mètre qu'il compose la *Plainte du Matin* (*Morgenklagen*) et la *Visite* (*Besuch*), où l'influence de Properce se montre déjà (pas avant la fin du mois d'octobre 1788). Puis la lecture attentive des élégiaques anciens à Weimar lui inspire l'idée de se « rapprocher de la forme antique » et il rime des épigrammes érotiques dans le goût de l'*Anthologie*. Les plus courtes des *Élégies romaines* (1) peuvent nous donner une idée de ces essais. D'ailleurs, sans parler d'un distique conservé dans les variantes de l'édition de Weimar (2), qui rappelle exactement le début de la dix-huitième élégie et en est comme l'esquisse, des rapprochements entre certains passages des *Élégies romaines* et des *Épigrammes vénitiennes* montrent qu'à l'origine la forme de ces deux œuvres était identique (3). Une même épigramme est devenue partie constituante d'une élégie et a subsisté dans sa brièveté primitive. Goethe a donc raison de parler d'une « élaboration » (*Ausarbeitung*), et il serait faux de voir dans cette expression, avec Düntzer, un synonyme de : création, premier travail. Car la rédaction des élégies a consisté justement à développer et à réunir en poèmes unifiés ces distiques épars. Aux premiers jours de sa liaison avec Christiane Vulpius, Goethe n'avait ni la tranquillité extérieure, ni le calme intérieur, ni la sûreté prosodique suffisante pour se mettre à une œuvre de longue haleine. Quand son amour ne fut plus un secret pour personne, quand la visite de Moritz à Weimar (4) eut ravivé en lui les souvenirs d'Italie et l'eut instruit de diverses questions techniques, il commença

(1) VIII, X, XIV.

(2) N° 5, p. 467.

(3) Comparez, par exemple : *Ep.* 90 et *El.* XIII, 29-36; *Ep.* 95 et *El.* XIII, 45-49; *Ep.* 88 et *El.* XVIII, 15-17.

(4) Décembre 1788-janvier 1789.

véritablement à composer les élégies. Nous arrivons ainsi au mois d'avril 1789, date à laquelle, pour la première fois, il emploie dans ses lettres ce mot d'*Élégies*.

Nous avons exposé les thèses en présence. S'il faut conclure, n'exagérons pas tout d'abord la portée du problème. Goethe a-t-il tracé la première esquisse des *Élégies romaines* à Rome, dans la première moitié de 1788, ou à Weimar, dans la seconde moitié de la même année ? — Qu'importe ? Car Heller lui-même reconnaît explicitement que l'influence de Christiane a été décisive non seulement sur le travail de composition, mais sur l'inspiration même de l'œuvre. Il accorde donc le fait capital, dont la théorie adverse s'efforce de garder le bénéfice. Sans doute la différence des lieux, des climats, des sociétés où Goethe a vécu dans les deux parties de l'année 1788 est considérable. Mais si le poète est revenu d'Italie homme nouveau, comme il s'est plu maintes fois à le dire, cet homme nouveau a subsisté et s'est même développé dans le milieu ancien. Il a rapporté dans son imagination et dans son cœur le monde de l'art classique, toute la nature méridionale, et il a continué jusqu'au soir de son existence à vivre de ces souvenirs. Les hommes et les choses qui s'opposaient à ses aspirations nouvelles ont pu exciter son mépris et son amertume, mais n'ont pas eu sur lui d'action réelle : il s'en est détourné pour continuer dans la solitude son rêve harmonieux. Si la période qui suit le retour en Allemagne ne fait que prolonger le séjour en Italie, n'est-il pas superflu de rechercher si une œuvre est née au cours de l'une ou au cours de l'autre ?

Il est remarquable, d'autre part, que ces théories prétendues scientifiques demeurent des hypothèses arbitraires. Les témoignages de Goethe cités plus haut, à part une ou deux mentions contradictoires, ne portent pas trace de pareilles préoccupations poétiques, même pendant le second séjour à Rome ; de plus, ils ne nous apprennent rien sur l'histoire des *Élégies*. Sur le premier point, une critique

vraiment objective s'en tiendra aux conclusions de Bronner, en se gardant de les donner, comme lui, pour positivement fondées. Sur le deuxième elle restera muette, ou signalera le caractère hypothétique de ses conjectures.

Ces remarques et réserves préliminaires une fois faites, nous pouvons proposer la solution qui nous paraît la plus vraisemblable. Les arguments de Heller tirés de passages des *Élégies romaines* ou du *Voyage en Italie*, ou fondés sur l'analogie avec d'autres œuvres sont très faibles. Pour les distiques d'Ovide cités à la fin du *Deuxième séjour à Rome* en particulier, il est démontré que c'est Riemer qui les traduisit lorsque Goethe rédigeait sa relation de voyage. En admettant même que Goethe, à Rome, ait relu quelques élégiaques, qu'il se soit entretenu avec Moritz de la technique de l'hexamètre, il est difficile de croire qu'il se soit mis à l'école des anciens pour faire des devoirs de versification. Sans doute il a travaillé et retravaillé la forme de ses poèmes; mais on ne voit pas qu'il ait jamais entrepris de tels exercices, et même la traduction de *Reineke Fuchs* l'intéressait à d'autres points de vue, comme le montre Düntzer. Bronner, qui se représente l'histoire des *Élégies romaines* d'une manière analogue en somme à celle de Heller, n'admet pas du moins que Goethe ait commencé à écrire de simples épigrammes érotiques à l'imitation des modèles anciens, avant d'avoir connu Christiane. Si Ovide et Properce ont pu inspirer le poète, dès son deuxième séjour à Rome, il semble donc nécessaire de lui supposer une passion semblable à celle qu'il trouvait dépeinte chez ses devanciers, et qu'il voulait à son tour décrire; en un mot, il faut lui donner une maîtresse romaine, faire de Faustine un être réel ayant existé à Rome. Car personne mieux que Goethe ne justifie le mot de W. Schlegel : « Ce n'est qu'au contact du monde vivant que le cœur de l'artiste et du poète peut s'échauffer (1). » Et quand Heller prétend que

(1) *Schriften*, Bd 8.

la lecture des élégiaques a dû exciter sa veine poétique comme avait fait celle d'Homère, il oublie un point très important. Ce n'est pas d'avoir lu Homère qui inspire à Goethe un drame homérique, — son enthousiasme pour le vieil aède était déjà ancien — c'est de l'avoir lu en Sicile, en face d'une nature et d'un monde homériques ou qui, du moins, apparaissaient tels à son imagination. Mais, objectera-t-on, le poète ne parle pas d'une liaison amoureuse à Rome et ce qui a été écrit sur ce sujet n'est qu'invention. Il est vrai; même l'histoire de la belle Milanaise, que Goethe conte avec tant de complaisance, semble exclure une passion d'un caractère bien moins platonique, comme celle qu'il voue à Faustine. Mais dans une nature aussi riche que celle de Goethe, n'y a-t-il pas place en même temps pour les inclinations les plus diverses, et ne peut-il servir, en même temps, pour employer une expression allemande, les deux « *Minnen* »? Nous avons de lui des vers licencieux qu'il composait pendant son voyage avec les frères Stolberg, tandis qu'il épanchait, dans ses lettres à M^{me} de Stein, la flamme la plus pure. D'autre part, il n'y a pas lieu de trop s'étonner de son silence : sa sincérité ne va pas jusqu'à tout dire, et il y a certains côtés de sa vie qu'un homme aime toujours à voiler. Avec plusieurs critiques, entre autres Bielschowsky (1) et Geiger (2) nous croyons à l'existence de la Faustine romaine. Mais nous ne pensons pas que cette hypothèse vraisemblable, négligée par Heller, suffise à garantir sa théorie. Goethe n'avait plus à Rome les loisirs et la liberté qu'il avait trouvés à Naples et en Sicile. Quand on voit, par ses lettres et ses rapports, le nombre et la difficulté des travaux de tous genres qui l'absorbaient, on se demande comment un seul homme a pu suffire de longs mois à une activité aussi prodigieuse. Il n'est guère permis de lui imposer une

(1) *Goethes Leben und Werke*, Bd I, Anmerk., S. 516-517.

(2) *It. Reise* dans la « *Jubiläumsausgabe* », Bd 26, Einleitung, XLIV, XLV.

tâche qu'il ne mentionne pas. Il se peut que les artistes entre lesquels il vivait se soient divertis à raconter des scènes semblables à celles des élégies : il se peut même que l'un ou l'autre ait cité à ce sujet les anciens, et lu à l'occasion un passage de Properce ou d'Ovide : peut-être même les deux courtes priapées, qui se lisent aujourd'hui dans l'appareil de l'édition de Weimar, sont-elles un jeu d'atelier. Mais si le désir de marcher vraiment sur les traces des anciens et de composer un poème érotique développé est né en Italie dans l'âme amoureuse de Goethe, c'est Weimar qui a mûri ce dessein. Non seulement Goethe devait s'éprendre pour Christiane (1) d'une passion qu'il pressentait, dès les premiers moments, profonde et durable, pour chanter l'amour en vingt poèmes; mais peut-être lui fallait-il aussi voir l'Italie avec un certain recul pour être capable de lui élever un digne monument dans l'œuvre projetée.

Ce qui précède laisse entrevoir la manière dont nous nous représentons l'histoire des *Élégies romaines*. Nous rejetons à la fois la théorie de Heller et celle de Bronner. Sur la question de date et de lieu, elles sont aussi exclusives et exagérées l'une que l'autre. Sur la question d'une forme primitive, comme le remarque O. Pniower (2), elles ne sont que deux faces à peine différentes d'une même pensée. En quoi les traductions et imitations du premier diffèrent-elles des épigrammes érotiques du deuxième? Tous les deux, celui-ci avec moins de réserve même que celui-là, supposent à l'origine une poussière d'adaptations très peu originales : pour tous les deux le travail du poète a consisté à coudre des lambeaux épars. Quand ils prétendent sauvegarder l'originalité de la forme définitive, on cherche en vain où elle pourrait résider. Ils semblent surtout, sui-

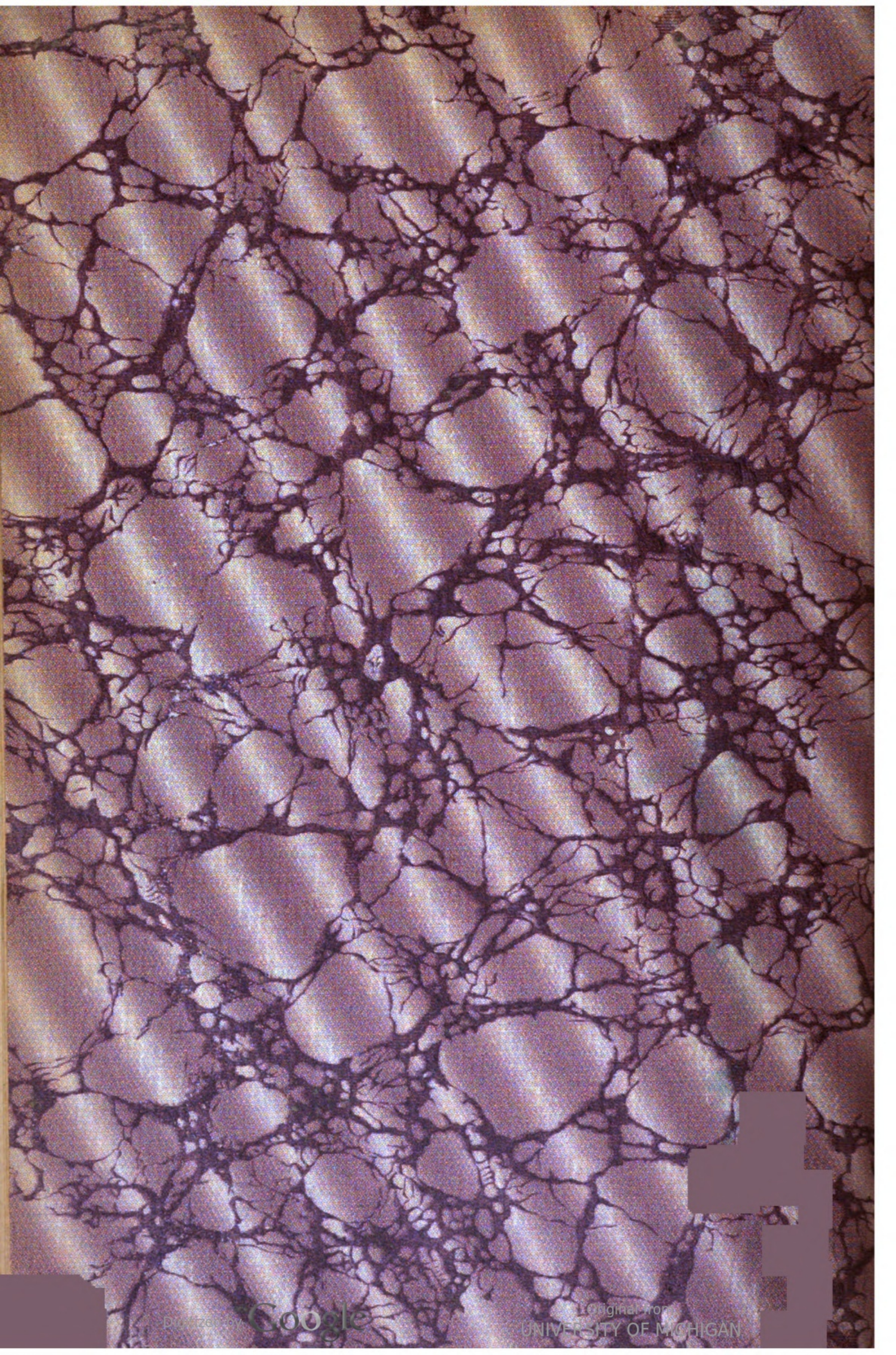
(1) Nous persistons, suivant l'opinion courante et contrairement à celle de Bielschowsky (*op. cit.*), à voir en Christiane l'héroïne principale des *Élégies romaines*.

(2) *Loc. cit.*

vant le reproche du même Pniower, ne pas se rendre compte de la véritable nature de la création poétique. Ils ne distinguent pas entre l'emprunt direct et la réminiscence inconsciente. Ils oublient l'immense effort de Goethe pour pénétrer et s'approprier les secrets de l'esthétique antique. « Il trouve Christiane, dit un critique (1), il reconnaît en elle une image qui lui rappelle ses rêves et sa vie de Rome ainsi que les poèmes érotiques de l'antiquité : l'action réciproque de ses souvenirs, des impressions de la poésie de Properce et d'Ovide, des jouissances du présent, où l'imagination avait sa bonne part, allume en lui une vie poétique supérieure : de là les *Élégies romaines*. » Cette formule conciliante nous semble aussi la conclusion la plus juste de ce problème difficile.

(1) K. BURDACH, *Goethes West-östlicher Divan*, in *G. Jahrb.*, XVII. Bd, 1896, S. 17*.

NANCY, IMPRIMERIE BERGER-LEVRAULT



UNIVERSITY OF MICHIGAN



3 9015 08129 4566

